

Claudio Magris



Alfabetos

Ensayos de literatura



ANAGRAMA
Colección Argumentos

ALFABETOS

ENSAYOS DE LITERATURA

CLAUDIO MAGRIS



Título de la edición original:
Alfabeti

Edición en formato digital: junio de 2019

© de la traducción, Pilar González Rodríguez, 2010

© Claudio Magris, 2008

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2010
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4036-0

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es

A mi madre

Este libro recoge escritos aparecidos en su mayoría durante los últimos diez años en el *Corriere della Sera* y, en algún caso, en otros periódicos, junto a algunos textos más amplios publicados antes en varias revistas. En todos los casos, se indica el lugar y la fecha de publicación al final de cada capítulo. Los textos, por supuesto, se han reproducido sin ninguna de esas correcciones o revisiones que facilitarían los años pasados; únicamente se han eliminado algunas repeticiones y, en un par de casos, señalados al pie, se han fundido dos textos dedicados al mismo tema. Sólo el último párrafo del ensayo «Praga al cuadrado», como allí se explica, se ha añadido posteriormente para completar la parábola de la literatura germano-praguense.

LIBROS DE LECTURA

Para los griegos, el mundo estaba rodeado y limitado por un río, Océano; para mí, el río que circunda la Tierra es el Ganges, con cuyo anchuroso fluir comienzan *Los misterios de la jungla negra* de Salgari, el primer libro que leí y, por tanto, destinado a quedar para siempre en cierto sentido como el Libro, el encuentro con la palabra que contiene y a la vez inventa la realidad. Para ser sincero, comencé a leer la segunda parte, cuando Tremal Naik, obligado a seguir a los Thugs con el fin de liberar a su querida Ada, finge ponerse del lado de los ingleses con el nombre de Saranguy. Acababa de cumplir seis años y empezaba a leer; poco a poco, mi tía Maria me había leído la primera parte, cuando yo aún no sabía descifrar el alfabeto.

Así pues, aprendí a leer con Salgari y, además, las hazañas de Kammamuri y del tigre Dharma quedaron ligadas a la voz que me las contaba, arrastrado por la historia e indiferente al autor, más aún, ajeno en aquel tiempo a qué era un autor o a que una historia lo necesitara, convencido de que las historias se narraban solas y de que los hombres, escritores o no, no tenían más trabajo que repetirlas y transmitirlas. Desde entonces, en cierta manera, siempre he pensado que la literatura, en su esencia, es un relato oral y anónimo; que sería mejor si los autores no existieran o si, al menos, no se identificaran, si estuvieran siempre muertos, como le dijo una vez una niña de Grado a Biagio Marin, u obligados al incógnito y a la clandestinidad.

De la fantasía adolescente e improbable de Salgari aprendí el amor por la realidad, el sentido de la unidad de la vida y la familiaridad con los distintos pueblos, culturas, usos y costumbres, diversos pero vividos como diferentes manifestaciones de lo universal-humano, aprendí también que los escritores muestran el mundo más allá de sus convicciones, porque de Salgari no recibí el ardor guerrero, que tan querido lo hizo en el ventenio fascista, sino un sentido de fraterna igualdad de todos los pueblos de la tierra, así como más tarde Kipling haría que, además del misterio y de la épica, amara más los elefantes y los templos hinduistas que la corona de la reina Victoria.

Tal vez Salgari, con sus hipérboles, que ya entonces nos hacían sonreír, y sus zafiros grandes como avellanas, nos enseñara a mis amigos y a mí que se puede sonreír y reír de lo que se ama, pero sin la burla altanera que destruye el amor, sino con esa risueña y afectuosa participación que lo intensifica. Como Karl May, su equivalente alemán, revelaba a Ernst Bloch, Salgari nos mostraba que la aventura del espíritu es el viaje del individuo que parte, encuentra lo diferente, al extranjero, y se convierte en sí mismo en este encuentro que le hace el mundo más familiar. Por este camino seguirían muchas otras lecturas, Dumas, London, Stevenson.

Pronto hubo muchos libros junto a Salgari, verdaderos «libros de lectura» cuyo catálogo es mi carnet de identidad. Los libros de perros de mi padre, apasionado cinólogo, que yo leía y resumía; una enciclopedia - creo que era la Labor- de la que copiaba, no sé por qué, la lista de los tratados de paz firmados entre Francia y España a lo largo de varios siglos, árida y fascinante secuencia de puros nombres: tratado de Oviedo, de Pamplona, de Perpiñán... Creo que en aquel copiar se reveló mi pasión compilatoria, el deseo de ordenar y clasificar la realidad que más tarde me impulsaría a estudiar a los Musil y los Svevo, esa gran literatura que trata de catalogar la vida y muestra cómo ésta escapa a las redes de cualquier clasificación y hace relampaguear su sentido anárquico e insondable ante quien pretende reducirla al orden.

Algunos años más tarde, pasaba horas en la trastienda de una librería de Trieste cuyo propietario no se quitaba la boina de la cabeza, rebuscando entre los libros publicados incluso cuarenta o cincuenta años atrás, en especial textos de aquella «Biblioteca dei popoli» que en 1911 había entusiasmado a Slataper: el *Mahabharata* y el *Ramayana* sánscritos, el *Kalevala* finlandés, la *Edda*, el *Cantar de los nibelungos*, las sagas noruegas, los grandes poemas épicos que narran la creación del mundo, la lucha entre el bien y el mal y los valores de una civilización... Herder, el gran ilustrado amigo y rival de Goethe y a menudo tan calumniado, me enseñaba a ver en la literatura, sobre todo en las grandes epopeyas nacionales, la historiografía de la humanidad, en la que cada nación, como cada hoja en un árbol, constituye un momento significativo.

Comenzaba a entender que, para escuchar las voces de aquel espíritu sobre las aguas, era necesaria la más rigurosa y exacta filología, de la que encontraba -en las traducciones, en las notas, en los comentarios- ejemplos gloriosos. Había mucho de aficionado en aquellas lecturas hechas sin conocer el texto original, pero

había conciencia de esa condición de aficionado que es la premisa para distinguir la ciencia de su divulgación honesta y de su vulgarización falseadora. Desde entonces aprendí a leer la *Crítica de la razón pura* o un resumen escolar bien hecho que no pretende sustituir a Kant, y a no leer esos presuntuosos volúmenes que - más complicados que Kant y menos rigurosos que un resumen claro- ilusionan al lector con la esperanza de aprender algo esencial recogido en cien páginas, evitando la fatiga y olvidando la humildad de quien sabe que sabe poco.

Aquellos textos me daban el sentido de la historia y del valor que la trasciende, sumergiéndose y existiendo en ella, superando el tiempo pero viviendo en el tiempo, como el Verbo que se hace carne. Tendría que hablar, llegado este punto, de los libros que han dejado una marca absoluta, que se han convertido en el propio modo de sentir el mundo y la relación entre la vida y la verdad, que a veces se corresponden como las dos caras de una moneda y a veces parecen contraponerse: la *Ilíada* y la *Odisea* -el libro de libros, en el que ya está todo, las sirenas pero también esos personajes de Svevo que eluden indirectamente su ineptitud para escucharlas y afrontar su canto-, los trágicos griegos, Shakespeare, que desvela el fondo extremo, los discursos de Buda y las parábolas de Zhuangzi; sobre todos, el Antiguo y el Nuevo Testamento, tras los cuales ya no se teme a ningún príncipe de este mundo y se comprende que la piedra más vil, esa despreciada por los constructores, es la verdadera piedra regia.

Pero libros como éstos no pueden sólo nombrarse; más aún, sólo proferir su nombre parece ya una falta de discreción. Casi puede decirse lo mismo de los poetas, poetas que he leído mucho y sobre los que jamás he escrito; de Lucrecio y de Leopardi, de Dante y de ese Dante moderno que es Baudelaire con sus círculos del mal que recorre abandonándose a la vida y, al tiempo, instaurando un juicio sobre la vida; de las líricas griegas y chinas, de algún *Lied* de Goethe o de Eichendorff, de algunas ásperas baladas de Brecht o de algunas epifanías de gracia de Saba, de un *spiritual* o de un *blues*. Ha habido una entonación fundamental que he recibido de los grandes escritores épicos, sobre todo de Tolstói, mucho de Tolstói, y también de Melville, Guimarães Rosa, Faulkner, Sábato, Nievo, para los que la existencia, aun con sus laceraciones, tiene un sentido, una unidad.

Pero otros, también amados -Ibsen y Kafka en primer lugar-, me han revelado lo contrario, la insuficiencia o la irrealidad de la vida, la dificultad y la innaturalidad o la imposibilidad de vivir, la odisea del individuo que no vuelve a casa sino que se pierde y se disgrega, experimentando la insensatez del mundo y la intolerabilidad de la existencia. Ulises se convertía en el de Pascoli, que ya no encontraba su odisea. Y así, a Pierre Bezuchov, grande, fuerte y bueno, se contraponían el hombre del subsuelo de Dostoievski o el héroe de Kafka transformado en insecto inmundo, los personajes de la negación absoluta, el escribiente Bartleby de Melville, que sólo puede decir que no, o el Wakefield de Hawthorne, que experimenta el vacío y la indiferencia de todo; y otras voces, todavía más desesperadas y rechazadas, que hablan del dolor, del desgarrro y la apatía, de un sufrimiento tan profundo y monstruoso que se muestra sin remedio ni liberación, no redimido por una síntesis o visión superior. Quizá por esto me ocupé después de esos grandes escritores que vivieron intensamente el malestar de la existencia y del hacerse, casi con culpable y autolesiva expiación, cómplices torvos y aberrantes como Céline o Hamsun.

En la literatura existen muchas habitaciones y no se necesita elegir ideológicamente entre voces contrastantes; se puede -se debe- creer a la vez en la fe de Tolstói y en la inercia de Oblómov; los grandísimos escritores son aquellos cuya perspectiva abarca trescientos sesenta grados. A veces me pregunto de qué lado estoy, si mi historia es la contada por *Guerra y paz*, por la *Metamorfosis* de Kafka o por el *Auto de fe* de Canetti. Tal vez mi odisea literaria es la que cuenta mi viaje a la nada y el regreso; tal vez por eso los escritores que más me han enseñado son los que dan voz imparcial a las más diversas cuerdas y a las más antitéticas pasiones, a la fe y a la nada, como Singer, sin el que yo sería diferente de lo que soy.

Ésa es la razón, sin duda, de que haya leído y amado tanto a los grandes cómicos y humoristas, a Dickens y a Goldoni y, por encima de todos, a Cervantes y a Sterne, cuya risa, cuya sonrisa y cuya ironía nacen del desencanto y de la conciencia de la tragedia y llegan, a través y gracias a la desilusión, a la fraternidad y al amor. Dostoievski decía con razón que el *Quijote* bastaría para justificar a la humanidad. También el furor y la feroz sátira de Gadda -el escritor italiano del siglo XX que más me ha interesado, después de Svevo- permiten amar la humildad y el esfuerzo de vivir.

Desencanto y desilusión no niegan, sino que filtran como un tamiz las mentiras gelatinosas, la retórica sentimental, la papilla del corazón con la que tan complacientemente se engañan los otros y se engaña uno a sí mismo: quizá éste sea un signo común a los libros que, desenmascarando el vacío sobre el que apoya la realidad y los oropeles con los que se quiere velarlo, ayudan a mirar sin miedo en ese vacío y también a darse cuenta del amor que existe pese a aquella vorágine. Libros así han sido para mí *El hombre sin atributos* de Musil y *Las amistades peligrosas* de Laclos y sobre todo *La educación sentimental* de Flaubert, ese libro sobre la insignificancia que es también el fluir de la vida. Y *La conciencia de Zeno* de Svevo, odisea moderna por excelencia, irónico, huidizo e insondable confrontación con la nada.

Debería hablar también de los ensayos que, como los del joven Lukács, me explicaban la totalidad

fragmentada del mundo; el de Michelstaedter, que muestra el nihilismo de una vida que anula el presente perdiéndose en la actividad incesante y lanzándose enloquecidamente al futuro; o de los de Max Weber, que enseñan la lucidez moral de distinguir entre lo que se puede demostrar y lo que se puede mostrar, entre lo que es objeto de ciencia y lo que es objeto de fe. Tal vez si todos hubiesen leído y asimilado las páginas de Weber sobre ciencia, política y profesión, se habrían cometido menos prevaricaciones, con aterradora y torpe buena fe, sin ser conscientes de ello.

Pero tendría que hablar no sólo de libros, sino también de fragmentos, inscripciones fúnebres o pintadas de taberna, de jirones de escritura que, como decía Kafka, me han golpeado como un puñetazo. Un personaje de Borges que pinta paisajes se da cuenta al final de que ha pintado su propio rostro y así le sucede a quien habla de libros. Pero el todo, ya se sabe, no es la suma de las partes y el retrato completo, también en este caso, es inferior con mucho a los rasgos particulares.

Otro gran hallazgo ha sido la autobiografía de Alce Negro, el indio sioux. Es una autobiografía escrita por alguien que vive realmente arraigado en la totalidad de la vida, que mira la vida desde lo alto de una colina, que piensa -y dice- que vivir es amar todas las cosas verdes. Pero en este libro el narrador habla también de un personaje, Caballo Loco, el famoso indio asesinado por los soldados americanos después de haberse rendido, que se pasea durante la noche en el campamento indio y se comprende que es un hombre inquieto, un hombre fuera de su sitio, ajeno al sentido armonioso de la vida de Alce Negro. No sé si Alce Negro, aunque lo retrata admirablemente, era capaz de entender a Caballo Loco o si Caballo Loco podía comprender fácilmente a Alce Negro. Creo que quizá fuera más probable que Caballo Loco, el Hamlet caído por error entre los pieles rojas, como Saúl en el Antiguo Testamento, podía comprender a Alce Negro, su hermano de tribu y su autor-creador más que al revés. Pero no lo sé con certeza.

Una vez en China, una estudiante de la Universidad de Xi'an me preguntó qué se pierde escribiendo. Ardua pregunta kafkiana. ¿Y leyendo? Una vez Borges dijo que dejaba a los demás la gloria de los libros que había escrito y que su gloria, en cambio, eran los libros que había leído.

ALCESTIS INDIA

Carlos Fuentes me quitó un as de la manga cuando, invitado por el *Corriere* a contar cuál había sido la primera lectura fundamental de su vida, el primer libro o autor que había marcado para siempre su fantasía, recordó su encuentro, de niño, con las novelas de Emilio Salgari. Me ganó por la mano, porque también yo habría respondido a esta pregunta del *Corriere* hablando de Salgari, de *Los misterios de la jungla negra*.

Visto que Fuentes se ha adueñado legítimamente de Salgari, tengo que remontarme a alguna otra lectura inolvidable, hecha o escuchada más o menos en aquellos mismos años o tal vez un poco antes. Una particularmente indeleble, que todavía hoy vuelve a menudo a mi mente, es la historia de Savitri, una especie de versión india de Alcestris, la esposa que desciende voluntariamente al reino de la muerte para que su amado marido Admeto siga con vida, es decir, se sacrifica por él; mejor aún, una especie de versión india del mito de Orfeo y Eurídice, con la diferencia de que en la leyenda india es la mujer la que se adentra en la ultratumba para devolver a la vida al esposo y consigue vencer al dios de la muerte.

No se trataba, claro está, de una versión original, porque la tía Maria, que me leía aquella fábula, no podía conocer el *Mahabharata*, el grandioso y desmesurado poema épico sánscrito de la India antigua (ciento seis mil dísticos, ocho veces la *Ilíada* y la *Odisea* juntas) que según algunos se remontaba al siglo V a. C. y según otros, con más fundamento, a los siglos II-III de la era cristiana. El poema, de una absoluta grandeza poético-religiosa, es una selva de innumerables historias entre las que figura la de Savitri y su marido Satyavan. Lo que me leían era un resumen, una de esas adaptaciones para la divulgación que, en muchos casos, permiten acercarse -en la infancia y no sólo en la infancia- a muchas creaciones de todo género. No estoy del todo seguro pero es posible que se tratase de uno de aquellos volúmenes de la colección «Miti, storie e leggende», editada por Paravia, que me aproximaron por primera vez, en forma muy simplificada pero correcta, a los grandes poemas épicos que narran la fundación del mundo y la lucha entre el bien y el mal, desde la *Edda* nórdica a los mitos orientales. Una divulgación honesta y fiel es la base de toda cultura seria, porque nadie puede conocer de primera mano todo lo que sería o, mejor dicho, es necesario conocer. Excepto los pocos campos en que logramos profundizar, toda nuestra cultura es de segunda mano: es imposible leer todas las grandes novelas de la literatura universal, todos los grandes textos mitológicos, todo Hegel y todo Marx, estudiar las fuentes de la historia romana, rusa o americana.

Nuestra cultura depende en buena medida de la calidad de esta segunda mano: hay divulgaciones que, aun reduciendo y simplificando, transmiten lo esencial y otras que lo falsifican y lo alteran, incluso con petulancia ideológica. Algunas veces, muchos viejos resúmenes escolares están más cerca del texto que tantas alambicadas interpretaciones *psicopedasociológicas*. Una buena obra de divulgación invita a profundizar en el original; si más adelante quise leer, en versiones filológicamente rigurosas, obras como la *Edda*, el Libro de los Reyes o el *Ramayana*, el otro gran poema sánscrito, se lo debo a la pasión que me inculcaron aquellas lecturas, reducidas pero ya complejas a su manera, de los años de la infancia y adolescencia, que orientan para siempre el gusto y la fantasía.

Me resulta difícil discernir aquella fábula de Savitri que me leyeron entonces y que se me quedó grabada tan vivamente, de su versión original que leí más tarde en una traducción, pero lo esencial no cambia. Savitri, la bellísima hija de un rey, se enamora de Satyavan, pese a que éste, hijo de un soberano destronado y ciego, vive pobremente en el bosque y, como le dice un genio protector para disuadirla, esté destinado por los hados a morir exactamente un año después de su casamiento. Savitri, sin escuchar los consejos ni la opinión contraria de los suyos, se casa con Satyavan y se va a vivir con él a la selva, abandonando el palacio paterno y disimulando su angustia ante el marido que ignora el destino que le aguarda.

Al alba del día fatal, acompaña al marido a cortar leña en el bosque. Después de unas horas que ella pasa escrutando amorosa e inquieta el rostro de Satyavan, se apodera de él un terrible cansancio, ella lo acuesta en la hierba con la cabeza en su regazo, hasta que aparece Yama, el dios de la muerte, que coge el alma de Satyavan, abandona su cuerpo exánime y se encamina a su reino. Savitri, dominando su miedo y citando piadosa la Ley, le habla sin miedo y lo sigue, adentrándose con él en la espesura cada vez más negra del bosque.

El dios la exhorta a regresar, se lo ordena, pero Savitri responde siempre con tanta gracia, firmeza, lucidez y conocimiento de los deberes de una esposa y de los vínculos indisolubles entre los esposos, que el dios no sólo le permite hacer el camino a su lado entre sombras cada vez más tenebrosas, sino que además le promete concederle lo que le pida, excepto la vida de Satyavan. Y así, Savitri consigue que su suegro recupere la vista y el trono, que su padre tenga más hijos, que la semilla de Satyavan que ella lleva en su vientre llegue a ser un héroe y que ninguno de sus familiares falte a sus deberes, hasta que Yama se olvida de precisar que ella puede pedirle todo excepto la vida del marido. Entonces ella se la pide y el dios no puede negársela. Savitri vuelve sobre sus pasos y estrecha entre sus brazos el cuerpo de Satyavan, que poco a poco se despierta, aturdido por el confuso sueño de una oscuridad agobiante, y, apoyado en ella, se dirige a casa y a una vida feliz.

No se me ha olvidado este relato. Savitri, esposa devota que desafía al dios y al reino de las tinieblas por amor al marido, es la protagonista, no una parte del hombre ni sometida a él, como muchas otras figuras de dedicación femenina; es ella quien elige, quien decide, quien se atreve, quien se enfrenta cara a cara al dios de la muerte. No depende de los demás, como Eurídice, que debe quedarse en el Hades porque Orfeo no consigue dominar el deseo de mirarla, violando así la prohibición divina de volverse hacia ella, que caminaba a su espalda y que permanecería para siempre en la muerte si él se daba la vuelta, como sucede. Savitri devuelve a su hombre a la vida, como Alcestis, pero sin la tragedia ni la ambigüedad de la terrible historia de Alcestis narrada por Eurípides.

Alcestis, una de las más grandes figuras de la poesía y del amor, muere, por propia elección, en lugar de su marido Admeto; su purísima peripecia resulta oscurecida por la turbia ambivalencia del propio Admeto, que la ama de verdad y se desespera con su muerte, pero, al mismo tiempo, no impide a su esposa que se sacrifique en su lugar e incluso se siente vilmente feliz con que sea ella y no él quien muere, del mismo modo que ninguno de los que lloran y admiran el heroico amor de Alcestis (ni siquiera los ancianos padres de Admeto) está dispuesto a ofrecer la propia vida para salvar la de ella y este amor redentor quizá no redime nada. En cambio, en torno a Savitri no hay coro alguno, ni conmovido ni sórdido. Está sola, con la sombra de la nada y con su corazón más fuerte que la nada, a salvo de toda ambigüedad. Igual que Alcestis, domina el dolor y el miedo y ni siquiera se abandona al llanto, como su hermana griega, sino que se muestra siempre serena, tranquila y sonriente, como una madre de familia que esconde sus preocupaciones para que sus seres queridos estén felices y despreocupados.

También Alcestis vuelve del más allá, pero velada, con la estremecida extrañeza de quien regresa de la muerte o de quien sustituye a una persona amada caída en la muerte. Eurípides no nos dice qué sucede entre ella y Admeto, cómo recuperan la vida en común, si de verdad es o no posible regresar del absoluto de la muerte a lo relativo de la vida. Savitri y Satyavan, en cambio, simplemente vuelven a casa, a la ininterrumpida cotidianidad de siempre, después de un día en el bosque. Alcestis carga, como tantas mujeres en la historia, con la parte de sombra para que Admeto siga en la luz, en la que a menudo los hombres han podido vivir gracias al oscuro sacrificio de las mujeres, que se han hecho cargo de la oscuridad de la vida. Savitri vive por igual con su hombre la luz y las tinieblas del vivir. Orfeo fracasa en su intento de llevar a Eurídice de la muerte a la vida; Savitri, que asume el papel protagonista de Orfeo, lo consigue. Es la mujer la que salva al hombre, no al revés.

No creo que pensase en estas cosas cuando, hace ya más de medio siglo, oí por primera vez esta historia. Me impresionaba, sobre todo, el intrépido y dulce avanzar de Savitri en aquella terrible compañía por el bosque negro, cada vez más negro. Quizá desde entonces los bosques espesos y oscuros me parecen un paisaje más protector que temible, donde es tranquilizador adentrarse y desaparecer sin miedo a perder el camino de vuelta, incluso para quien, a diferencia de Savitri, no es capaz de salvar a nadie.

Corriere della Sera,
17 de agosto de 2003

RAMAS DE UN MISMO TRONCO

Hace muchos años, Carlo Cassola polemizaba con Italo Calvino porque éste había declarado que Galileo era uno de los más grandes escritores italianos; yo creía -rebatía Cassola- que era el más importante científico italiano. Más allá de la divergencia poética de estos dos narradores, aquella discusión sacó a la luz uno de los muchos y fundamentales problemas de toda historia de la literatura: ¿quién tiene derecho a incluirse en ella? ¿De quién tiene que hablar el historiógrafo? En el pasado, la unidad del saber (en especial del humanístico, pero no sólo) ignoraba tales escisiones: grandísimos historiadores como Tucídides y Tácito forman parte de la literatura griega y latina y los textos de los presocráticos son a la vez filosofía, poesía y ciencia. Maquiavelo es un gran escritor no sólo por una obra de fantasía como *La Mandrágora* sino también -y quizá todavía más- por un tratado político como *El príncipe*. Por otra parte, hasta los más fervientes admiradores políticos de Churchill e incluso de su prosa noblemente retórica y cáusticamente significativa, se quedan estupefactos ante el Premio Nobel de Literatura que se le concedió.

Compartiendo el destino de muchas otras disciplinas de la edad contemporánea, la historia literaria ya no sabe bien cuál es su objeto exacto: si debería ser una recopilación de lo que, en distinta medida, es digno de ser salvado por su calidad poética, o si, basándose en la distinción de Croce entre poesía y no poesía, debería dejar de existir y transformarse en una serie de monografías y estudios de autores individuales, como quería Croce, si bien él mismo, con una de esas contradicciones que comprometen su pensamiento pero salvan muchas de sus páginas, afirmó en otras circunstancias la unidad de la vida, en virtud de la cual «la historia del arte es inseparable de la historia social y de la filosófica». Por otra parte, paradójicamente, sería una historia literaria entendida como antología de perlas poéticas aisladas la que tendría que acoger a Galileo en vez de a tantos poetas y prosistas, cuyos textos son muchísimo menos poéticos que su seca y cautivadora página.

Hoy en día no es posible proponer semejante concepción de la historia literaria y nunca lo ha sido, porque perdería ese «nexo de la vida constituido por toda la historia humana», como decía Croce, y las perlas individuales, las monografías sobre este u otro autor, serían abstractas y estáticas, muertas; perderían su concreta belleza, aclamada y predicada, pero no transmitida por el crítico, como sucede con algunos ensayos de Croce de gratísima lectura pero tautológicos, porque no hacen más que ratificar el asunto de partida, es decir, la belleza poética de un texto: su ensayo sobre Ariosto es muy hermoso, pero no dice mucho más que lo que ya sabemos desde la primera vez que leemos a Ariosto, que es un gran poeta.

Hoy, la historia de la literatura, precisamente para no perder la unidad y el nexo de la historia afirmados por Croce, tiende a ser una historia «de la actividad literaria», como dice un título de Giuseppe Petronio, y se propone tener en cuenta todo el proceso, cada vez más vasto y complejo, de la producción expresiva. Como esta última se desdibuja a veces en una artísticidad tan extendida y difusa que a duras penas se distingue de todo lo demás, la historiografía literaria, sobre todo en los últimos años, ha extremado esta potente y concreta concepción histórico-social hasta el ridículo, disolviendo toda especificidad del texto literario en un sociologismo indiscriminado que coloca en el mismo plano a Leopardi y los spots publicitarios, ambos sin duda hechos expresivos, ahogando y perdiendo en ese flujo indiferenciado cualquier individualidad.

En estos últimos años, la crítica formal, filológica, la verdadera lectura concreta de un texto, y por tanto también histórica y social, ha venido a explicar qué es la literatura. Una historia de la literatura puede ser el libro de registro de los escritores regularmente habilitados o el fresco épico y totalizador que individualiza -en ese fluir de acontecimientos, vidas, fantasías y palabras que constituye la existencia de una comunidad humana- un hilo rojo, una idea-guía o idea-fuerza, un itinerario que, como el curso de un río, le da sentido al paso de las olas, grandes y pequeñas. Y así, la historia de la literatura se convierte en la reconstrucción, o construcción, de una identidad nacional, matriz y al tiempo espejo de esta identidad y del proceso de su devenir, entendido como progresiva realización de la identidad misma. Para ninguna nación, apuntó Cesare De Michelis, esto ha sido tan cierto como para Italia, como demuestra la *Historia* de Francesco De Sanctis, obra épica antes incluso que crítica, que de algún modo contribuye a crear el devenir nacional en el acto mismo de interpretarlo.

Antes que De Sanctis, ya Mazzini -cuya importancia, liberada de los aspectos superados, está destinada a

destacar cada día más- había augurado y a la vez constatado la llegada de una nueva historiografía literaria, capaz de captar «el vínculo que une en un pueblo las instituciones, las letras y los progresos de la civilización». Tal vez esto sea, como en De Sanctis, un postulado, una exigencia moral, un pensamiento, pero un pensamiento que es ya acción, creación de realidad. La verdadera historia de la literatura necesita una perspectiva, un ángulo visual desde el que encuadrar la realidad. Ésa es su grandeza y su limitación: comprender la realidad implica seleccionarla, ordenarla, desbrozarla, privilegiar, en la selva de sus innumerables fenómenos, algunos en detrimento de otros, verla con una determinada luz y no con otra.

Toda gran perspectiva -la democrática del Resurgimiento de De Sanctis, la marxista de Lukács- violenta la realidad, excluye algunos de sus aspectos. Pero sin perspectiva, sin unidad, aunque sea obtenida a costa de imposiciones y exclusiones, no hay nada, sólo una confusa polvareda de detalles, una anarquía de átomos. También -quizá y sobre todo- la historia de la literatura necesita una idea-fuerza. No es necesario que sea una visión ideológica, puede ser una constante estilística (la «función Gadda» comentada por Contini) o bien, por dar sólo un ejemplo entre otros muchos, una antítesis ético-estética como la que se empeñaban en señalar los seguidores triestinos de *La Voce* entre la «línea Dante» y la «línea Petrarca».

Una historia de la literatura impone o cuando menos presupone un canon que, por supuesto, está destinado a ser continuamente contestado, modificado y reafirmado, mientras el curso de la literatura sigue en movimiento como el de un río. Hay una literatura italiana centralista que gira en torno a la «florentinidad», grande y pequeña; hay otra que pone el acento en las periferias, sean triestinas o sicilianas, hasta degenerar en el actual particularismo, según el cual los estudiantes de la Venecia Julia tendrían que estudiar *La mula de Parenzo* en lugar del canto de Paolo y Francesca. Hay una historia literaria que ve la espina dorsal en las tensiones ético-políticas y en los procesos sociales y otra que apunta a las invenciones, la transgresión lingüística y la innovación experimental de vanguardia.

Hasta la más completa e inteligente historia de la literatura tiene sus carencias. El ideal ético-civil-pasional de De Sanctis nunca le haría justicia a Kafka ni a los rechazados y vagabundos poetas de la ausencia, pilares de la literatura moderna, constituida por fragmentos laterales y privada de un sólido centro, y con los que quizá no pueda hacerse historia al modo clásico. Toda historiografía literaria está destinada a generar los «grandes olvidados» que con tanta fuerza ha reivindicado Ermanno Paccagnini, destinados a emerger en su grandeza, como los numerosos autores recuperados por Guido Davico Bonino en ese acertado «prontuario» que es su *Novecento italiano*.

Como demuestra Giovanni Getto en esa obra maestra de la crítica que es la *Historia de las historias literarias*, tal vez todas las historias literarias estén ya superadas en el momento de su aparición, marginadas del devenir que, entretanto, ha cambiado los criterios de juicio. Pero ésa es la poesía de las historias literarias, su lucha por descubrir las voces que resisten el paso del tiempo; una lucha que, a su vez, está sometida al tiempo, expresando así un apasionado sentido de la universal mortalidad de hombres, obras y cosas. Ya en la adolescencia me gustaban incluso los manuales más áridamente compiladores de todas las literaturas, hasta las menores y más lejanas; eruditos repertorios de nombres y títulos que son una luminosa guerra manzoniana contra el tiempo y que, aun con la monotonía del listado, transmiten el sentido de la unidad de lo humano y de lo imaginario en la variedad de sus formas. La historia de la literatura funda y crea una identidad nacional que sobrepasa fronteras cada vez más amplias, mostrando, escribía Mazzini en 1828, «qué deber de gratitud existe entre pueblo y pueblo, donde las familias humanas aprenden que todas son ramas de un mismo tronco».

Corriere della Sera,
29 de agosto de 2005

EL ALFABETO DEL MUNDO

A finales de los años veinte, una revista berlinesa publicó una serie de entrevistas a numerosos personajes célebres en las que se les preguntaba cuál había sido su «impresión más fuerte», como anunciaba el título de la encuesta. Entre ellos, también le preguntaron a Brecht, que dio una respuesta lapidaria: «Se reirá usted: la Biblia.» Brecht, claro está, no tenía un interés religioso por el libro e incluso en algunas ocasiones lo había citado en parodias, si bien es cierto que en ese bronco y sarcástico eco de las Escrituras que resuena en su obra hay con frecuencia piedad, cínica pero sagrada, por la pena del hombre, lo que le ha permitido componer, en la *Canción de las horas*, una verdadera cantata coral de la Pasión, que vibra de amargo amor por aquel hombre martirizado que «había dicho la verdad: ¡le está bien empleado, le está bien empleado!». Brecht encontraba en la Biblia un alfabeto para leer el mundo; la grandeza de un texto que dice, brutalmente y sin dorar la píldora, la desnuda verdad de la vida y la muerte, el eros y la violencia, lo maravilloso y el sabor a ceniza, la altura a la que pueden llegar los hombres elevándose por encima de sí mismos hasta concebir un absoluto que los trasciende, los sostiene o los anula, y la infame bajeza en la que pueden caer esos mismos hombres.

La Biblia es el gran código de la civilización -ha escrito Northrop Frye- no sólo por el repertorio de símbolos, figuras, imágenes e historias que ha ofrecido y sigue ofreciendo a lo largo de los siglos, sino porque cuenta, metiéndola en la épica sensual de las vicisitudes concretas de unos hombres y de un pueblo, los motivos fundamentales de la vida, individual y colectiva: nacer, desear, errar, fundar, destruir y perder patrias, amar y odiar al hermano, vivir intensa y sensualmente la existencia, su gloria y su vanidad, elevarse a la intuición y a la revelación de lo que trasciende el tiempo, la vida, las cosas creadas y la propia mente que trata de imaginar a ese Dios que es justicia y amor pero en cuyas manos, dicen las Escrituras, es también terrible caer, precisamente porque es inconcebible, totalmente otro con respecto al hombre.

La Biblia, de la que el Génesis y el Éxodo -publicados de nuevo en italiano, ahora con comentario de Gianfranco Ravasi- son el comienzo y quizá los capítulos más grandes y sobrecogedores, es la historia de un pueblo que como los antiguos griegos ha sabido interpretar, en su peculiarísima particularidad, la universalidad humana. Es, por tanto, la historia -arcaica y profética, que emerge de un oscuro pasado y se proyecta hacia el futuro- de la humanidad. Heine decía que ha habido dos pueblos en la historia del mundo, o por lo menos de Occidente, los judíos y los griegos, que en cierto modo han expresado la esencia de la vida para todos y para siempre. En efecto, la Biblia -Antiguo y Nuevo Testamento- y la tragedia y el mito griego continúan proporcionando las claves y las imágenes para comprender quiénes y qué somos, la culpa y la salvación, el exilio y el regreso.

El Génesis narra el origen de todo, esa laceración y ese estupro de la nada que es la creación de la vida; el sentido primordial y perenne del ser, hombre y mujer, padre, madre, hijo y hermano, del amor y del odio, de la culpa, de la pérdida del Edén vivida por la humanidad y por cada individuo, del fatigoso ascenso a la fe en el Dios único y a la alianza con él, del vagar en busca de la Tierra Prometida. Es la historia de un pueblo que proclama ser el elegido por Dios, pero que intuye un diseño de salvación universal; de un pueblo que también es grande porque, al narrar su propia historia, no se ha idealizado: ha contado su fe, su grandeza, su indestructible capacidad de resistencia, pero no ha callado sus culpas ni los episodios oscuros de su historia, las crueldades, las torpezas y las injusticias cometidas aún habiendo recibido la Ley de Dios. Ningún libro refleja como el Génesis el sentido del trabajoso ascenso de la humanidad desde la oscuridad de la barbarie originaria.

Muchos libros de la Biblia son textos de excepcional y condensada poesía, con los tonos y las formas más diversas, expresiones altísimas de las más variadas pasiones, tensiones, esperanzas y desolaciones del alma humana. El Génesis y el Éxodo también contienen grandes páginas de diferentes tonos, la caída de Adán y Eva y la llegada de la muerte, la vieja Sara que ríe cuando oye que Dios le promete un hijo al viejo Abraham, Isaac que se dirige al monte con su padre, los engaños de Jacob, las historias de José, Moisés en el Sinaí. Es una poesía que mira de frente y sin titubeos la vida, en su gracia y en su brutalidad; con frecuencia es una terrible crónica negra de la humanidad y de su camino -de nuestro camino, también hoy- que, sin embargo se eleva a cotas purísimas de felicidad, de ternura, de fiesta y de amor y que consigue desentrañar, entre las lágrimas y

la sangre, la vía de la redención y concebir la historia, aun tan llena de tragedia, como historia de la salvación.

La Biblia define como «carne» al hombre del que cuenta la epopeya; no se opone a «espíritu» sino que son una unidad indisoluble de cuerpo y espíritu, carne frágil y mortal pero viva y gloriosa. Tal vez un gusto estérilmente refinado y privado del sentido del más allá no pueda comprender esta sagrada carnalidad, como esa aristocracia francesa del siglo XVIII, que se lamentaba de que el Espíritu Santo -según la teología, inspirador y también autor de la Biblia- escribiese tan mal, es decir, de manera poco elegante.

Junto a la filosofía y la poesía griegas, el Antiguo y el Nuevo Testamento son una raíz primaria de la identidad europea y occidental, además de textos de alcance universal. Lo son tanto para los creyentes como para quien no los cree inspirados directamente por Dios, del mismo modo que no hace falta ser platónicos o creer en la existencia material de Edipo o Antígona para saber que Platón y Sófocles son nuestro ADN. Las raíces de Europa son en gran parte judeocristianas, gracias a las cuales en nuestro ADN han entrado muchas linfas de la cultura de Oriente Medio; reconocerlo no es una profesión de fe sino una constatación histórica y negarlo es una automutilación.

Hay en la Biblia, sobre todo, una lección necesaria para la libertad, individual y colectiva: la anti-idolatría. El mandamiento más terminante de la fe judía dice: «No te harás ídolos.» Mientras se es esclavo de cualquier ídolo, mientras se eleva a absoluto un valor terrenal, histórico y relativo, se es esclavo. Ni siquiera el amor al prójimo, el mandamiento supremo del Nuevo Testamento, es posible bajo el dominio de un ídolo. Pero ya en el Levítico estaba escrito: «Cada uno de vosotros debe amar a su prójimo como a sí mismo.»

Corriere della Sera,
21 de septiembre de 2006

EL ESTUPRO DE LA NADA

En la genial muestra multimedia organizada por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, dirigida por Josep Ramoneda y dedicada a Borges, un capítulo -una sala- está reservado a la ilustración, a la producción en términos audiovisuales, del poema «Fundación mítica de Buenos Aires». Esa sala -que es a su vez un poema, un inquietante hipertexto- estremece, porque hace sentir casi físicamente la insostenible, deshumana terribilidad del origen, de todo origen. Nacer es más terrible, más violento y más absurdo que morir; la explosión de la materia en el Big Bang, que se difunde con cataclismos inauditos para crear innumerables vidas efímeras y dolorosas, es más espantosa que la lenta entropía en que quizá al final se apagará, suave y fatigadamente, el universo, igual que el decrepito y mermado anciano en una casa de reposo. La bola de fuego que en los albores se forma entre nubes de gases, erupciones y colapsos es más inimaginable y pavorosa que el fin del mundo, representado muchas veces como diluvio o como hoguera, inmensos pero humanos, comprensibles para nuestra mente. También el nacimiento de un niño, expulsado del vientre materno, es una irrupción en el mundo más turbulenta, más inconcebible que la salida del escenario al final del espectáculo.

El arte, en cuanto creación, participa de esta violencia, de este desgarrón inherente a todo acto generador que extrae algo de la nada, que estupra el no-ser, la nada. Un libro que estudia y explica con excepcional intensidad esta convulsión del proceso creativo, del *fiat* divino y humano que fuerza a la nada a convertirse en ser, es el ensayo de George Steiner *Gramáticas de la creación*. Es una obra maestra de la crítica que, con gran conocimiento e inquieta pasión abierta a cualquier riesgo intelectual y emotivo, abarca la literatura de todas las épocas, con un marcado sentido de la historicidad de la obra de arte y, al mismo tiempo, de su intemporalidad, de eso que, aun naciendo en el tiempo y llevando todos los estigmas del tiempo, lo trasciende. Steiner es uno de los pocos maestros que se mueve como en su propia casa en la literatura universal y es también un vagabundo y un desarraigado, un hombre del exilio que vive en su inteligencia y en su sensibilidad la dura y kafkiana verdad de la diáspora, la condición de hombre exiliado de toda tierra prometida, de toda casa natal. Sabe ser a la vez *grand seigneur* y *Luftmensch*, como dice la palabra alemana que indicaba la existencia precaria, sin fundamento y hecha de nada, de los judíos orientales obligados a vivir a salto de mata, en una existencia siempre fluctuante. Todo esto le permite recorrer los hitos de la literatura occidental y los meandros de la creatividad, en su opinión hoy a punto de desaparecer, colocada fuera de juego por una tecnología que suplanta, dice, al hombre mismo.

Pero es sobre todo la tensión entre el ser y el no-ser, entre origen y fin, entre emerger de la nada y desaparecer en la nada la que recorre, como un bajo continuo, todo el libro. Como la creación divina, la obra poética incluye, evoca, dice el no-ser del que proviene, la nada de donde brota, el *vacuum* que no sólo está detrás antes, sino también dentro de todo *fiat*. Toda creación es tremenda porque revela y comunica la convulsión de los orígenes, como el poema de Borges ilustrado en la exposición de Barcelona; el caos salvaje, informe e inhumano del que nacen la vida y la forma. La muerte y el final son terribles, pero también son siempre lo previsible o al menos el inevitable acabar de una persona o de una realidad humana, se producen en un contexto en cierta manera conocido, que la razón puede imaginar. La nada que vibra en el origen y, por tanto, en toda creación, que es siempre a su modo originaria, es estremecedora porque es absolutamente no humana, inimaginable, radicalmente distinta respecto a todo lo que pensamos, sentimos, deseamos, tememos e imaginamos. Así pues, toda creación vence a la nada pero, a la vez, la desencadena, la introduce en el mundo; es también un agujero abierto en la realidad, un jirón, una falla.

Nos podríamos preguntar entonces si esto es un mal o un bien, una amenaza o una esperanza. Un cúmulo enorme de sufrimientos induce con frecuencia a pensar: ¿por qué me habéis impuesto la existencia? Este grito no es una pregunta, es una protesta; quiere decir que habría sido mejor no existir y, por tanto, que crear es violencia, es un mal, y que es un bien regresar lo antes posible a la nada de la que se proviene. Según Nietzsche -aunque Steiner pone en duda la precisión de la cita-, Lutero dijo que Dios había creado el mundo en un momento de aturdimiento. La haya dicho Lutero o Nietzsche, atribuyéndosela a él, esta frase se confirma demasiado a menudo por cómo se nos presenta el mundo y nos obliga a vivirlo; la frase, si acaso,

parece hasta demasiado cortés y diplomática. Esto no significa no amar muchos, infinitos aspectos de la vida, no estar fascinados por su gracia; es precisamente el amor por la existencia lo que hace más agudo el escándalo que ésta suscita.

Si -escribe Steiner- hemos llegado al final y están ya recogiendo la mesa, no creo que eso suceda, como dice él, a causa de la tecnología y de la inteligencia artificial, del ordenador capaz de crear la belleza del Museo de Bilbao, digna del Partenón. Es más bien con la manipulación genética como se está produciendo una verdadera mutación antropológica, prevista por Nietzsche, preludio quizá del advenimiento de una nueva especie poshumana. Steiner recuerda una tradición rabínica según la cual veintiséis intentos divinos fracasados, veintiséis creaciones abortadas precedieron a la que narra el Génesis en la Biblia. A veces surge la tentación de pensar que también la veintisiete, en la que vivimos o creemos vivir, es un boceto fallido, un borrador destinado a la papelera.

Corriere della Sera,
6 de abril de 2003

¿LA NOVELA SIN FAMILIA?

Si hasta una película enfática y banal como *American Beauty* induce a hablar de la crisis de la familia y de su secular modelo tradicional, significa que la crisis existe y es profunda. Afecta a un puntal de la realidad social, de la civilización, de las relaciones afectivas, del modo de vivir, concebir y narrar el mundo, de esos vínculos entre las generaciones sobre los que, en gran medida, se han fundamentado la vida y la historia de los hombres. Desde los albores de nuestra cultura, la familia ha aparecido como un modelo, para bien y para mal, del universal humano, el lugar material y sentimental en donde se descubre el mundo, sus certezas y sus ambivalencias, su juego y su guerra, donde se encuentran el eros y el orden, la solidaridad y el enfrentamiento, la ternura y el conflicto; en ella se experimenta la identidad con las cosas y la imprevista indiferencia por uno mismo y se aprende para siempre ese fatal y contradictorio impulso de huir y regresar en que, como enseña la *Odisea*, quizá consiste en general la vida.

Casi todas las modalidades y las contradicciones con que el mundo se ofrece a nuestra experiencia y nos revela nuestra naturaleza han tenido su origen primero en la familia, sin la cual no hay épica, no hay relación edípica, no existen la experiencia indeleble de la fraternidad ni el turbador descubrimiento del posible odio fratricida, los cinco hermanos Panduidi del *Mahabharata*, el poema indio, a los que ni siquiera la pasión por la misma mujer consigue separar, pero también los bíblicos Caín y Abel. En la familia, el amor demuestra sobre todo su capacidad de perpetuarse y de incidir de manera fundamental en la realidad. Si la familia declina, declina, para bien y para mal, una parte esencial -al menos hasta ahora- de nuestra manera de ser, vivir, convivir, amar y sobrevivir.

La familia puede desaparecer porque, contra lo que se afirma a veces, no es una institución perenne, inseparable de la naturaleza humana. Sociedades y civilizaciones enteras no se han basado en ella; tampoco algunas clases sociales -la aristocracia, por ejemplo- la han conocido y vivido como la entendemos nosotros. Los retoños de la nobleza que nunca o casi nunca vieron el pecho de su blasonada madre, ajena a los cuidados maternos, que confiaba a otros, difícilmente experimentaron el calor edípico. Sin embargo, no existe realidad social que haya simbolizado con tanta fuerza la esencia del universal humano, esos valores que Goethe llamaba «láricos» -por los Lares romanos, las divinidades del hogar- y consideraba constitutivos de la propia humanidad, que había que proteger del caos y la disolución: el amor conyugal, paterno, materno, filial y fraterno, la continuidad y transmisión de valores, el sentido de la «casa natal», que trasciende a la familia misma y significa la posibilidad de sentirse en la vida y en el mundo como en casa.

Estos valores láricos nacen de la familia, pero la superan: ser y sentirse padre, hijo o hermano indica una dimensión humana que va más allá de cualquier lazo de sangre y prescinde de él. La vida familiar ha proporcionado, como pocas, metáforas para expresar valores y sentimientos que no se limitan a la familia y a su reducido tamaño, como cuando se invoca a Dios padre o se dice, contra la guerra y la violencia, que los hombres deben ser hermanos. Obviamente la familia no siempre ha sido un universo ejemplar de armonía, amor y concordia. Ha sido también, y muy a menudo, un lugar de atropello, violencia y desgracia. La literatura, que es la crónica de la vida y la historiografía del corazón humano, nos ha contado la noble y absoluta humanidad de Héctor, el amor que profesaba a su esposa Andrómaca y a su hijo Astianacte, y su deseo de que el hijo creciera más grande, más feliz y mejor que él. En esta página de Homero, como en muchas páginas de la literatura judía, el amor conyugal y paterno se convierte en un signo absoluto del universal humano.

Sin embargo, la literatura nos ha contado también los horrores familiares de la tragedia griega, parricidios, matricidios y estupro; también es familia la de los Átridas, de la que descienden innumerables demonios familiares representados en el curso de los siglos y los milenios. No en vano la tradición nos cuenta a menudo un saludable conflicto con la familia de la que se procede; no es casualidad que muchas grandes figuras y guías espirituales, comenzando por Jesús, tengan una paternidad anómala, irregular. Existe además el mandato de romper, en cierta medida, con la familia de origen: el hombre, está escrito, dejará padre y madre. «¿Qué hay entre tú y yo, mujer?», dice duramente Jesús a su madre.

Se da con frecuencia tensión y antítesis tanto en la historia de la cultura como en la vida individual, entre

la familia de procedencia, en la que se es hijo o hermano, y la familia que se funda, en la que se es cónyuge o padre. Por lo general, la literatura se ha detenido con más agrado en la totalidad épica de la familia de origen, que abraza al individuo como un coro: los Rostov de *Guerra y paz*, con la armonía y la unidad de tono de su casa; los Buddenbrook, para los que la fidelidad colectiva a la prestigiosa marca de la empresa es más fuerte que los sentimientos amorosos individuales; los Buendía de *Cien años de soledad*, cuyos componentes son como las piedras de la muralla china. El *ethos* de la estirpe prevalece sobre cualquier elección personal, responde a la necesidad de la naturaleza; el amor puede llegar y pasar, el matrimonio puede disolverse, pero ser hermanos es un dato de hecho, épico y objetivo como el color del cabello. La literatura ha sido mucho más capaz de narrar esta saga de los padres, de la familia de origen, que la odisea -ardua e imprevisible, fascinante y arriesgada- de la familia que se funda, de la existencia compartida en el amor conyugal y de los hijos.

Esa saga familiar ha sostenido y a la vez limitado al individuo; en un texto inédito, Jole Zanetti dice que quiso narrar la historia picaresca de su propia familia de origen (bisabuelos, abuelos, tíos, padres), a fin de transmitírsela a sus hijos, que no la conocían; añade que no había querido hablarles demasiado de la familia cuando eran pequeños «para que crecieran fuertes y libres», para no abrumarlos y encadenarlos. Kafka, de hecho, temía la «papilla informe de los orígenes», el único «organismo familiar» al que se sentía culpablemente atado, como escribía a Felice, la novia con la que, a causa de aquellos gelatinosos vínculos originarios, nunca se casaría.

Como la celebración, también la contestación puede ser auténtica o falsa, poéticamente verdadera o enfáticamente acaramelada. El peor kitsch nos ha mortificado con insoportables retratos azucarados de preciosas y horribles familias falsamente respetables y con insoportables retratos desquiciados de familias inverosímiles, teatro de toda clase de bajezas y brutalidad. El culebrón empalagoso y el culebrón transgresor son las dos caras de la misma moneda, es decir, de una retórica edificante en ambos casos que brinda a buen precio la satisfacción de defender los valores perennes o de cooperar a la liberación. Hasta ayer, la peor retórica era la rosa, que exaltaba y sublimaba ese horrendo ideal de vida que el dialecto véneto indica con la expresión *far casetta*, o sea, el egoísmo de la familia encerrada en su mezquina respetabilidad e indiferente a los sufrimientos y a las tragedias que suceden fuera de su bien cerrada puerta. Ahora crece otra retórica, la que predica el cliché de la familia siempre falsa y abominable. La famosa frase de Gide, «¡Familias, os odio!», en ocasiones justificada, se ha convertido en un estereotipo banal y repetido.

Hoy en día, sin duda, las transformaciones de las costumbres y las posibilidades que ofrece la bioingeniería afectan de forma radical al modelo de familia y el destino de ésta alterará todo un modo de vivir, sentir y pensar la vida. No es posible que un niño hijo de tres madres -la que lo genera biológicamente, la que lo alberga en el útero, la que lo adopta y, tal vez, una cuarta que lo cría en lo materialno tenga una estructura afectiva diferente (no por fuerza mejor o peor) que el niño nacido y crecido según los patrones tradicionales, por no hablar de las clonaciones, de los hijos de un solo padre y de los híbridos que nos promete el futuro. Todo esto desconcierta incluso a quienes rechazan la familia tradicional: no es casualidad que, a menudo inconscientemente, la pareja trate de reconstruirla incluso cuando cree desmantelarla.

Por ejemplo, las parejas de hecho que, pudiendo casarse, no lo hacen porque piensan que su relación no le importa al Estado, algo legítimo en sí mismo, pretenden sin embargo un reconocimiento por parte de este último no logrando, evidentemente, liberarse del modelo de la familia como unidad social fundamental; lo mismo sucede con las parejas homosexuales que niegan la familia y al tiempo reclaman el derecho a constituirla. Quien considera que la familia no es el único y ni siquiera el mejor ambiente para que crezca un niño, debería tener, pero no lo tiene, el coraje de proponer en las adopciones la posibilidad de que no sean sólo dos personas ligadas por una relación sexual quienes adopten a un niño, sino también un grupo de amigos o una comunidad, siempre que estén integrados por personas que ofrezcan todas las garantías de saber ocuparse de un niño.

Todo esto denota un clima culturalmente incierto en el que no se sabe bien qué se quiere o si se quiere, al mismo tiempo, tutelar, reformar, contestar y abolir la familia. Si esta última llegara de verdad a desaparecer, cambiaría por fuerza nuestra manera de vivir, amar, relatar. Ya no sería posible, por ejemplo, el arte de un Singer, que representa el misterio conyugal como teatro del mundo. Tal vez el hombre esté cambiando de forma radical y veloz, esté mutando su propia naturaleza, su propio ser, como intuyó Nietzsche; tal vez mañana exista un conglomerado de pulsiones mutables e intercambiables, incapaz de fidelidad, de duración, de continuidad. Pero de este eventual hombre verdaderamente «otro» todavía no podemos decir nada; tal vez resultaría mejor que tantos inconsistentes y vulgares rostros de cartón piedra y de tantos rimbombantes heraldos de lo nuevo que parecen anunciarlo. Pero, entretanto, estaría bien seguir pensando, sintiendo y sabiendo que la vida es en esencia nacer, casarse y morir.

SÓLO SOY EL HERMANO

Hace algunos años, entre los invitados a una boda en Trieste estaba el hermano del Che Guevara, Ramón, hijo del mismo padre y de distinta madre. Había nacido después de la muerte del legendario Che y se sentía inevitablemente cohibido por ser para todos antes que nada el hermano de un mito al que, por lo demás, él no había conocido. ¿Qué podía significar para él aquel parentesco tan próximo y abstracto, aquel muerto tan vivo, que amenazaba con reducirlo sólo a su sombra? También él podría haber dicho, como Serse Coppi cuando se le acercaban los hinchas del campeón Fausto: «Sólo soy el hermano.»

Aquella fiesta de Trieste podría ser uno de los breves y fulminantes capítulos de un hermoso libro que deja huella, *No sabe usted quién es mi hermano*, escrito por Franco Bungaro y Vincenzo Jacomuzzi, que recoge, como dice el subtítulo, historias de hermanos y hermanas, desde Dante Alighieri a Hitler. En este libro se encuentra también la frase de Serse Coppi, que tiene la melancolía borgiana de la erudición y de la sombra y, a la vez, una frescura épica impregnada de humor, una simbiosis de risa y melancolía a lo *Spoon River*. La relación entre hermanos es en sí misma una modalidad de existencia fundamental y contradictoria. La *Antígona* de Sófocles -quizá, junto con el Evangelio, la exploración más profunda del abismo humanocomienza con una palabra, inventada por el poeta, que indica el hecho de ser hermana, el «hermanazgo» como vínculo radical. Hermano es el término cristiano por excelencia que expresa el amor y la solidaridad del destino, pero tanto la historia sagrada como la profana, por lo menos en nuestra civilización, comienzan con un fratricidio, Caín y Abel, y Rómulo y Remo.

Saba, en el momento más fervoroso de su lectura de Freud, consideraba una mala señal para los italianos que su origen mítico fuera un fratricidio autodestructivo y no una liberadora eliminación del padre, pero se equivocaba, porque el fratricidio, literal y metafórico, es más universal que el parricidio, y los hombres todavía tienen que aprender la fraternidad. La hermandad es siempre compleja y, como escriben los dos autores, incluye «a veces afectos tenaces, otras rencores profundos, en ocasiones indiferencias totales». Las cosas pueden volverse complicadas cuando se dan grandes diferencias de éxito, de genialidad, de posición; cuando se tiene un hermano que se llama Napoleón Bonaparte, Ludwig Van Beethoven, Al Capone, Luis XIV, Adolf Hitler o Marcel Proust; cuando la conflictividad inmanente a toda relación humana (y en el caso de los hermanos domesticada, pero también potenciada por el núcleo familiar) se agudiza por una real o pretendida, pero en todo caso enarbolada, superioridad de uno sobre otro. Como escribía Stanislaus Joyce, cuya generosidad fue tan mal recompensada por James: «Es terrible tener un hermano mayor más inteligente. Pocas veces se me reconoce un poco de originalidad.»

A esta relación desigual -y a menudo inferior porque, como dice la terrible frase de la Escritura, «a quien tiene le será dado y a quien no tiene le será quitado lo poco que tiene»- dedican Jacomuzzi y Bungaro su libro ágil y profundo, conciso y épico como una serie de lápidas. En ese concentrado de lo humano que es la relación entre hermanos, emergen todas las diferencias y las contradicciones de la humanidad. La malicia de Beethoven, la solidaridad de Sydney y Charlie Chaplin, la total oscuridad en que queda Jean Nicolas Frédéric Rimbaud con respecto a Arthur; la frialdad entre el caudillo Franco y su hermano Ramón, inicialmente anticlerical y de izquierda; las elecciones opuestas de Gramsci comunista y de su hermano fascista o de Giovanni Pirelli, que se vuelve contra el sistema capitalista; Albert Goering, hermano del jerarca nazi y quizá hijo de un judío; el frecuente abuso de poder de los famosos contra los oscuros, muchas veces agravado hasta la crueldad o el delito cuando está en juego el dinero o el poder político, como revela tanta literatura, si bien la relación entre Benito y Arnaldo Mussolini, en cambio, fue sinceramente fraterna y, tras el asesinato de Matteotti, Arnaldo expresó sin tapujos sus dudas sobre la tranquilidad de conciencia de su hermano, el inductor.

La familia puede ser la verdadera casa natal o un terrible infierno. Los «hermanos enemigos» son un tema recurrente en la literatura, desde Etéocles y Polinices o Atreo y Tiestes al *Sturm und Drang*, los *Dos hermanos* de Luca Doninelli o las dos hermanas de la novela *De buena familia* de Isabella Bossi Fedrigotti, por citar sólo algunos ejemplos de un filón que crece sin parar, o a Giovanna Ioli con su *A giro*, inquietante periplo por maravillosas islas suspendidas en el aire sobre el mar y por los oscuros torbellinos de las relaciones entre

hermanas. Entre los hermanos anónimos, hay quien se somete a la injusticia objetiva de la disparidad, quien sufre por ello, quien se consume de rencor, quien demuestra una generosidad ilimitada y a la vez una total liberación de cualquier complejo, como Mathieu Dreyfus, incansable para ayudar a su hermano perseguido y con total autonomía en su vida afectiva y profesional. La figura más infame es la del religiosísimo Paul Claudel (y su católica familia), hermano ilustre y devoto, quien, con una increíble crueldad moralista, recluyó en el manicomio despiadadamente a su hermana Camille, genial escultora, amante de Rodin y de una dolorosa fragilidad existencial, para ocultar su comportamiento inadecuado.

Cuando están en juego las hermanas, la relación se complica más en virtud del tradicional papel subalterno de la mujer, un tema abordado por Rita Calabrese y Eleonora Chiavetta en otro estimulante libro aparecido hace algunos años, *De la misma madre, del mismo padre*, dedicado al destino de «trece hermanas de genios». También aquí la casuística es variada, como en el libro de Bungaro y Jacomuzzi: la relación afectuosa y cómplice de Catherine Deneuve con su hermana Françoise, de Kafka con Ottla o de Rita Levi-Montalcini con Paola; la estrecha relación entre Leopardi y Paolina y la demasiado estrecha entre Pascoli y Maria; la verdadera y auténtica pasión amorosa entre Lord Byron y Augusta Mary. A veces, se invierten los papeles: es la zafia Elisabeth Nietzsche la que abusa de un genio como su hermano.

Sin embargo, por lo general son las hermanas las que sucumben, como revela también el libro de Calabrese y Chiavetta: privadas de su creatividad por sus hermanos, como Dorothy Wordsworth o Fanny Mendelssohn; melancólicas a la sombra de ellos, como Cornelia Goethe o Ulrike von Kleist, a la que el hermano niega el derecho a no casarse que, en cambio, se reserva para sí mismo. Al «sexo que por su naturaleza ocupa el segundo puesto en la serie de las criaturas», dice Kleist a Ulrike, es decir, a las mujeres y por tanto a las hermanas, se pide una amistad «piládica», como la de Pílates, el amigo que está siempre detrás de Orestes. Patética resulta Paula Hitler, en su apartada y nunca comprometida autonomía, cuando dice de Adolf: «Traten de comprenderme: en el fondo seguía siendo mi hermano.»

El libro de Bungaro y Jacomuzzi es un vivero de potenciales novelas, cuyos personajes, de vez en cuando, son zarandeados de forma épica y picaresca, como Frank James, hermano de Jesse y bandido como él, que terminó como portero encargado de cobrar la entrada a los visitantes de la granja de la familia («Despachó entradas hasta su muerte, el 18 de febrero de 1915») o Alois Jr. Hitler, que al final malvivía firmando, previo pago, tarjetas postales con el retrato del difunto Adolf.

También Ramón Guevara habría podido decir aquella noche «No sabe usted quién es mi hermano», pero no tenía aspecto de querer decirlo. Sin embargo, Elvis Presley, el rey del rock, habría tenido una razón más profunda para decir estas palabras si pensaba en su gemelo Jesse Garon, nacido y muerto el mismo día y sepultado bajo una lápida sin nombre. El más misterioso, el más grande, ese del que queríamos saber qué sucedió en su brevísima vida, pero no menos digna que la más longeva, es aquel hermano desconocido para todos y en cierto modo hermano de todos. Éstos son mis hermanos y mis hermanas, dice Jesús, señalando a personas ligadas a él por amistad y afinidad espiritual, no por lazos de sangre.

Corriere della Sera,
15 de octubre de 2007

FELICIDAD

Los elixires prometen a menudo larga vida, amor o felicidad; su sitio está, por tanto, en los tenderetes de los mercadillos o en los anuncios publicitarios, magnificados por algunos pregoneros que se los dan a beber a los crédulos. Es cierto que la existencia, gracias a Dios, también es a veces un vino generoso que se bebe hasta el final, pero la pretensión de embotellarla en frascos etiquetados con un sello de felicidad con denominación de origen es un gran engaño. Todos los elixires que aseguran felicidad -esto es, todo optimismo envuelto en un tranquilizador sistema o concepción filosófica- son mentirosos, y no sólo porque se deslizan con desenvoltura por encima del mal, del dolor, de la oscuridad y de la infamia, tan larga e inicua como están distribuidos a los mortales que hacen dudar de la bondad de todo el tinglado.

Son mentirosos porque, con su ampulosa retórica, falsean también y sobre todo, los momentos de gloria, de felicidad, de plenitud y de abandono que la vida nos regala; esos momentos en que nos creemos inmortales y en los que, como dicen los animales divinos sometidos al yugo en un estupendo relato de Kipling, recordamos haber sido dioses. La vida también es un espléndido verano, proporciona amor, fraternidad, placer, risa y felicidad, pero todo esto es verdad sólo si se vive en contraluz con los desastres, las injusticias y los miedos sin nombre de los que es tan pródiga. Muchas veces, como el Toro o el León de Kipling, podemos decir que hemos sido dioses y que nos acordamos de ello, siempre que no olvidemos que estamos bajo el látigo del domador. Elixir remite a felicidad y esta última no puede ser proclamada, sólo vivida, mejor dicho, se puede vivir en ella pero no poseerla, como algo que se mete en el bolsillo. Si la felicidad y el amor se anuncian a bombo y platillo, como la adquisición de un paquete de acciones mayoritarias de una próspera sociedad anónima, se convierten en una fanfarronada, una elocuente conferencia sobre la vida en lugar de la vida.

La búsqueda de la felicidad, incluso en su definición, suele tener algo de doloroso. Lo expresó, con una intensidad que con dificultad encuentra parangón, naturalmente un griego, en los comienzos de la civilización occidental, Heródoto, «el padre de la Historia», en el Libro primero de su obra. Es una página en la que pienso quizá con demasiada frecuencia desde hace muchos años y que para mí está inextricablemente unida a la felicidad o a su ausencia. La leí por primera vez de adolescente, no directamente en Heródoto, sino en una admirable paráfrasis-comentario de Manara Valgimigli, el gran helenista, incluida en una selección de ensayos suyos titulado *La mula di don Abbondio*. Encontré el libro en casa. Valgimigli, cuando era bibliotecario en la Classense, se lo había regalado con una dedicatoria a mi tío Virgilio, hermano de mi padre, que era prefecto de Rávena y al que quizá debo en parte mi sentimiento de la unidad de Italia y mi simpatía por los funcionarios de Trajano, Napoleón o Francisco José. Más tarde leí la página de Heródoto, pero creo que fue una suerte acercarme primero a ella -como a otros grandes libros- a través de una obra de divulgación cuidada y profunda, que facilita la comprensión de un texto sin reducirlo de manera simplista.

Pues bien, Heródoto cuenta que Creso, el riquísimo rey de Lidia, cuando recibió la visita de Solón, el sabio ateniense, le preguntó quién era el hombre más feliz entre todos los que había conocido en sus viajes por tantos países. Creso esperaba que Solón lo señalase a él, debido a sus grandes riquezas. Pero Solón dio el nombre de Telo de Atenas, que en un período de prosperidad para su patria había tenido hijos y nietos sanos e inteligentes que le sobrevivieron, la mayor fortuna de la vida; por fin, ya anciano, corrió a ayudar a su ciudad cuando estaba en peligro y murió valerosamente por defenderla, por lo que dejó una honrosa memoria entre sus conciudadanos.

En el relato de Heródoto hay una plenitud de vida, basada en una armonía entre la existencia individual y social con un fuerte sentido de la continuidad, que supera la muerte individual; la felicidad viene dada sobre todo por el gran Eros que se concreta en el amor por los hijos y nietos, un amor más grande que cualquier otro. Esta felicidad es la que permite afrontar a cara descubierta no sólo a los enemigos en la batalla, sino también ese peligro mucho más insidioso que está incluido en la vida misma, en su correr y desvanecerse -que con tanta frecuencia parece insensato-, y su arrastrar todo a la nada, y deja en el corazón una congoja que nos lleva a sentirnos, a cualquier edad, como niños perdidos en el bosque.

¿Pero si no se ha tenido lo que tuvo Telo? No es fácil ser Telo. Esa hilera de hijos y nietos y esa venturosa

relación con ellos, que parece un don fácilmente concedido por los dioses, podría volverse de pronto imposible, enturbiarse o entorpecerse sin un porqué. Y se ha vuelto cada vez más arduo para el individuo sentirse en armonía con su mundo -ignorando incluso las injusticias sobre las que ese mundo se apoya- y combatir por él, o sea, no sólo morir sino también matar con la conciencia tranquila.

¿Cómo están entonces las cosas si no es posible -o ya no lo es- Telo de Atenas? Solón cuenta otra historia que habla de la mayor felicidad, después de la de Telo, la de los dos hermanos Cleobis y Bitón de Argos, hijos de una sacerdotisa de Hera. El día de la fiesta de la diosa, la madre tenía que ir al templo para el sacrificio en un carro, pero no se encontraron los bueyes, así es que los dos hermanos, que destacaban en todas las competiciones atléticas, se colocaron el yugo en sus propias espaldas y tiraron del carro durante un largo recorrido hasta el templo, con la madre y lo necesario para el sacrificio dentro. Después del sacrificio, la madre, conmovida por la piedad de los hijos, pidió a la diosa que los premiara concediéndoles la mejor suerte que pudiera tocarle a un ser humano; la diosa prometió que se la concedería. Cleobis y Bitón fueron felicitados por el pueblo, participaron alegremente en el banquete, en la fiesta y en los juegos, y al final de aquel día perfecto, mientras el sol se ponía en el cielo griego, se durmieron pacíficamente en el templo y ya no despertaron.

Quizá ninguna otra página contenga con tanta intensidad, con una concisión reposada y serena, el espíritu griego: su delicadeza y su crueldad, la afirmación jubilosa de la vida y el pesimismo radical, la gracia y la maldición de haber nacido. En este relato, la plenitud de la vida limita con la nada y la alegría está impregnada de una indecible melancolía. La existencia parece un día perfecto, un cielo alto e incorruptible, una tarde que cae lenta y gloriosa sobre horas de fiesta y de abandono. Pero en esa tersa claridad, como en la luz de ciertos días o en ciertos colores del mar, hay una grieta dolorosa, un absoluto doblemente insostenible. Por una parte, la sensación de que aquella perfección podría acabarse, que quizá se acabe, y que entonces, después de haberla conocido, será difícil vivir. Pero por otra parte, aquellas mismas perfección y felicidad queman y dejan sin aliento, duelen como las flechas de Apolo, hacen que los hombres se sientan inferiores a la vida en su plenitud, incapaces no sólo de retener la felicidad sino incluso de mirarla a la cara, del mismo modo que no son capaces de sostener la mirada de los dioses.

Algunos momentos del amor se asemejan a una interrupción de la vida, lo que ha originado la asociación de amor y muerte (la perdición de Tristán, el gran mar nocturno de Calipso). También esos momentos que contienen la esencia de la vida piden eternidad y son a la vez insoportables, como si fueran excesivos para las pobres espaldas de los hombres. «¿Cómo se volverá Agathe, cómo sonreirá hacia la orilla?», se pregunta Ulrich en *El hombre sin atributos* de Musil, en los capítulos sobre «el viaje al paraíso», que constituyen una de las más altas representaciones de la perdición amorosa, una felicidad indisoluble del horizonte marino en que se produce, pero tan intensa que los dos amantes no consiguen mantenerla, hasta tal punto que vuelven a la banalidad, al flirteo sin encanto y sin herida, a los quehaceres y a las horas que transcurren en la nada pero que, no siendo nada, no dejan dolor al desaparecer.

La diosa hace morir a Cleobis y a Bitón porque, después de una jornada absoluta, habrían sufrido demasiado viviendo otras diferentes, pero también porque no habrían podido soportar muchas jornadas como aquélla. Es cierto, en ese día no hay nada excepcional, ninguna aventura extraordinaria, ningún éxtasis particular; sólo horas serenas, juegos, amistad, abandono. Pero Solón -o, en su nombre, Heródoto- sabe que en estas cosas aparentemente pequeñas y habituales consiste la felicidad: cuando la magia de una atmósfera, de una situación, de un entendimiento, las une en un embeleso irrepetible en que todo se posee, y una mirada, una risa, una complicidad, una correspondencia misteriosa entre un color del mar y el timbre de una voz contienen y manifiestan la esencia del vivir. Y cuando una constelación semejante termina, se trate de una historia de amor o de dos días de feliz vagabundear, hay siempre una muerte. Y, por un instante, puede ocurrir que se tema lo que pueda llegar después, que se envidie la suerte de Cleobis y Bitón.

Aun así, para Solón, Cleobis y Bitón ocupan el segundo puesto. El primer puesto le corresponde a Telo, es decir, a quien es capaz de introducir en la continuidad de la vida también todas las muertes, renunciadas, pérdidas, separaciones que la desbaratan incesantemente. Si no se posee esta fuerza, quizá sea mejor acabar como los dos hermanos, ajenos a este continuo desmoronamiento de la existencia. Quizá sea pobre quien no haya deseado de verdad la suerte de Cleobis y Bitón, porque no han pasado por la experiencia de sentirse en el corazón de la vida. Sin embargo, si Telo no se hubiese despertado después de uno de sus grandes días, no habría tenido a algunos de sus hijos y nietos y no habría llegado a ser Telo de Atenas, el símbolo de la felicidad según el genio griego, que ya en otra ocasión había proclamado, por boca de Sileno, que la mayor fortuna de los hombres es no nacer o regresar lo antes posible al lugar del que se ha venido.

Los tres hombres felices de Solón tienen una ventaja sobre nosotros: ni Telo ni los hermanos conocen el destino del otro y su verdad. Telo puede ser feliz y honrar a los dioses porque no sabe que la recompensa más alta puede no ser su suerte, sino la de los hermanos; éstos, por su parte, ni siquiera tienen tiempo de enfrentarse a la madurez y al éxito o fracaso de la vida. En cambio, quien, por mérito o demérito de Heródoto, tiene una gran confusión en la cabeza sobre qué es la felicidad, no puede dirigirse a ningún médico de cabecera para que le prescriba un buen elixir o un reconstituyente que le aclare y fortalezca las ideas.

LA CÓLERA, NO SIEMPRE FUNESTA

En los orígenes y en las raíces de Occidente aparece la cólera, inseparable de los albores de la poesía que pone los cimientos de nuestra civilización: «Canta, ¡oh, musa!, la cólera funesta de Aquiles, el Périda», dice el primer verso de la *Iliada*. El poema, que se identifica con la poesía *tout court*, es, ante todo, la epopeya de la cólera. Ésta aparece desde el principio como una pasión negativa, portadora de desventuras: se dice que llevó infinitos lutos a los aqueos, que arrastró a la muerte a muchos héroes y convirtió sus cuerpos en pasto para los perros y las aves. La cólera de Aquiles no es la única; Zeus está encolerizado por el rapto de Helena; Apolo, por la ofensa a su sacerdote Crises; Agamenón, por la esclava que le han arrebatado. Toda pasión se considera perjudicial, pero en este caso la cólera amenaza con destruir por completo una gran colectividad, que la alianza de toda Grecia pierda la guerra contra Troya.

No se trata, por lo demás, de una cólera cualquiera. La palabra griega *menis* -recuerda Maria Grazia Ciani- tiene un valor sagrado e indica la reacción a una ofensa profunda e injusta cometida contra el honor público (de un dios o de un guerrero), o sea, contra un derecho inalienable de la persona, sancionado por un ritual o por una costumbre vividos como una ley religiosa. Así pues, al menos al principio, la cólera es justa y debida, una respuesta motivada y necesaria no sólo desde el punto de vista psicológico sino, sobre todo, ético. Si es desmesurada, si traspasa la medida -la salvaje e incontrolable furia de Aquiles- es fuente de calamidades. Nace de la orgullosa reivindicación del propio derecho/deber y, por tanto, de uno mismo, pero está peligrosamente cerca de la locura, de la pérdida del propio control, como dice el adagio latino *ira brevis furor*, la ira es un furor breve. De la cólera de Aquiles a la locura furiosa de Áyax sólo hay un pequeño paso.

Desde sus orígenes, la civilización occidental pone en guardia contra los peligros de la cólera, pero reconoce grandeza en ella. Se encolerizan los héroes y dioses griegos, pero también el Señor de la Biblia muestra con frecuencia un rostro airado. Su cólera, que abate a los soberbios y a los altaneros, es inseparable de su justicia y es necesaria para la salvación del mundo. También Jesús manifestó sin inhibiciones su cólera cuando, por ejemplo, la emprendió a latigazos contra los mercaderes del templo. El último día -el día del Señor, de la verdad- es un *Dies Irae*. Las divinidades -los valores- de otras civilizaciones quizá no conocen esta ambivalencia de la ira y no dan tanta importancia a la cólera. Cuando Shiva mata o cuando Krishna en el *Bhagavad Gita*, el texto sagrado indio, explica a Arjuna el deber de combatir y, por tanto, de matar, no hay ira alguna, sólo obediencia a un código. Taoísmo y budismo ignoran la cólera o la rechazan como ilusión, deseo, engaño de la sed de vivir. Sólo para los estoicos, los filósofos occidentales más cercanos al ideal oriental de serenidad imperturbable, toda ira es negativa, mientras que los peripatéticos, seguidores de Aristóteles, distinguen, como su maestro, la ira buena de la mala.

El pensamiento occidental siempre se ha preguntado cómo y cuándo está justificada -o es debida- la cólera. Tomás de Aquino, en su análisis de los vicios o pecados capitales, desentraña los pros y los contras de la ira. Examina sus manifestaciones para deslindar la ira buena y virtuosa, que nace de la indignación objetiva por la injusticia, de la maligna, alimentada por el espíritu de venganza; distingue la cólera justa contra el pecado, de la injusta contra el pecador. Crisóstomo, comentando el Evangelio de Mateo, dice que así como la ira sin motivo es culpable, la motivada es necesaria porque sin ella «ni los juicios serían firmes, ni los crímenes se reprimirían». Para Tomás de Aquino, en cambio, la precipitación iracunda impide el recto juicio, ya que lo anticipa confusamente, como los criados que -dice citando a Aristóteles- se apresuran a cumplir una orden antes de haberla oído entera y por eso se equivocan. La cólera alimenta el castigo, pero lo envenena y deforma, como pensaba Arquitas de Tarento cuando le decía al criado que lo había ofendido: «Te impondría un grave castigo si no estuviera furioso contigo.»

A la ira se le atribuyen la blasfemia y la prepotencia, pues el hombre que se abandona a ella se arroga el derecho de hacer justicia, lo que corresponde a Dios. Pero también se le reconoce una función útil, puesto que, afirma Crisóstomo, la «tolerancia irracional [...] invita al mal no sólo a los malvados, sino también a los buenos». La cólera, dice Hugo de San Víctor, «aparta al hombre de sí mismo» -el *furor* arrebató al yo de sí mismo-, mientras que otros comentaristas medievales afirman que ciega los ojos de la razón y del corazón. Con su genio experto no sólo en clasificaciones, sino también en ambigüedades, Aristóteles escribe en la *Ética*

nicomaquea: «La ira parece escuchar a la razón, pero la escucha de través.»

La cólera, por tanto, es para la reflexión filosófica, una pasión ambivalente, peligrosa pero también noble; expresión de grandeza a menudo extraviada de manera mortal y trágica, pero aun así expresión de grandeza. Una sal de la que si se abusa sin control puede ser letal, pero que, en su justa medida, no puede faltar. Una persona incapaz de encolerizarse parece carecer de algo humano, privada de una cuerda fundamental de la humanidad. A diferencia de la envidia, por ejemplo, que es sólo negativa -una mezquindad venenosa para uno mismo y para los demás que no puede ser buena en ninguna dosis ni en ninguna circunstancia-, la cólera se entreteje peligrosamente con la magnanimidad, con el alma grande. Dios -y también el hombre, hecho a su imagen y semejanza según algunos- tiene que encolerizarse en ocasiones, pero obviamente no lo podemos imaginar corroído por la envidia. La cólera, no en proporciones míticamente gigantescas sino psicológicamente realistas, es un gran defecto, no un defectillo. Y si decimos de alguien -como yo dije una vez de Alberto Cavallari, impávido, generoso e iracundo- que tiene muchos grandes defectos pero ningún defectillo, le estamos dedicando un elogio.

Como todas las pasiones, la ira está muy presente en la literatura. Es un tema, un objeto de la representación literaria y, sobre todo, un modo de vivir y de representar el mundo por parte de los escritores, un modo de ser propio de ellos. Es imposible hacer un catálogo de las descripciones poéticas de la cólera: el furor de Aquiles, la explosión salvaje de dolor y de disgusto en el rey Lear, la explosión incontenible del pacífico Pierre Bezuchov y otras muchas páginas inmortales de la literatura, radiografía y electrocardiograma de todas las afecciones de la condición mortal del hombre.

Para muchos escritores, la cólera no es sólo un motivo, como los celos de Otelo o la indolencia de Oblómov, que no significan necesariamente que Shakespeare fuera celoso o Goncharov apático. Para algunos escritores, la cólera es su propia mirada que se posa sobre el mundo y lo retrata. Los grandes escritores satíricos ven, representan y atacan la realidad con las gafas de la cólera, que la alteran, pero captan en ella, gracias a esta deformación, una verdad anómala. Los escritores satíricos son los vengadores de la naturaleza, sobre todo de la humana, ultrajada, reprimida, alterada o falsificada. Es la ira de Juvenal, Swift, Karl Kraus o Gadda, por citar sólo algunos ejemplos. Se trata de escritores que vengan los errores sufridos por los hombres a causa de otros hombres o de sí mismos. La cólera está estrechamente ligada a la venganza. El escritor satírico venga una presunta pureza original corrompida, obligando a quien la violó -violentándose de ese modo a sí mismo- a tomar conciencia de esa violencia destructiva y autodestructiva, y a reconocer que se ha falsificado la vida y se ha vivido de un modo y en un mundo falsos, y a advertir el malestar, el disgusto, las limitaciones y la impotencia de la propia condición.

Como toda cólera y toda venganza, este furor es por fuerza tendencioso y sectario; sólo ve el mal que quiere atacar, ignorando todo el resto. Desde este punto de vista, el escritor colérico-satírico es a menudo injusto y con frecuencia se equivoca en lo categórico de su ataque; pero, sin su hiperbólica unilateralidad y sin su grandiosa deformación, nunca habríamos descubierto -gracias a la lente de la ira, que deforma pero aumenta y obliga a ver muchas cosas- algunos aspectos, algunas verdades esenciales de la vida, de la historia, de la sociedad, de la civilización, del hombre. La cólera exaspera, pero esa exasperación puede sacar a la luz de forma anómala un lado anómalo de la realidad, que sólo puede ser captado con esa óptica alterada. La ira ve las cosas sin distancia, como el doctor Kien en el *Auto de fe* de Canetti, y revela su objetiva desmesura e irracionalidad. La cólera fría, helada, de Flaubert rasga el velo ficticio que envuelve y suaviza la violencia de las cosas y sólo de esta manera hace posible el acceso a una auténtica ternura y pureza.

Tal vez hoy, nuestra realidad aberrante, reducida a sátira y a irreconocible burla de sí misma, puede ser comprendida y rescatada sólo desde una perspectiva que añada la cólera a la *pietas* y a la ironía. Necesitamos una levadura que contenga algunos gramos de ira bíblica y de ira flaubertiana. La vida implica también el juicio universal sobre ella misma, lo que requiere una justa combinación de piedad amorosa y cólera sanguínea. Nadie lo explica mejor que Dante, el gran poeta de una cólera inseparable de la tensión moral, del sentimiento profundo de la vida y de la historia, y de la grandeza de alma. Dante parece demostrar que la capacidad de encolerizarse es una cualidad necesaria para la plenitud humana de un individuo, como la capacidad de amar.

Pero Dante sabía bien que el valor de la cólera subsiste sólo mientras permanezca dentro de los justos límites y trascienda la mera subjetividad del impulso y del sentimiento individual. También sabía con cuánta facilidad podía la cólera traspasar ese límite y degenerar en el exceso y en el desencadenamiento de furiosas pasiones personales. En ese caso, la ira es pecado mortal, un pecado capital; a los iracundos les está reservado el quinto círculo del *Infierno*. Los iracundos, además, son vecinos en el castigo de los indolentes, culpables de un pecado pasivo que nada tiene en común con la furia descontrolada, pero que, en cambio, mantiene con esta última lazos estrechos y ambiguos. Ya Aristóteles había captado el nexo entre ira y tristeza. La cólera es triste porque saca al yo de sí mismo, le enturbia la mirada y le ofusca la visión placentera de las cosas, la capacidad de gozarlas con ese libre abandono a la seducción del vivir que sólo es posible con alegría, en fraterna comunión con los otros. La cólera impide esa fraterna igualdad, porque convierte en juez (fatalmente por encima de los otros) a quien la experimenta y juzgar es, en sí mismo, siempre triste. Brecht lo sabía muy

bien cuando dijo que la ira -su ira política- le cambiaba el rostro, que se salvaba de ese cambio gracias a que era consciente de ello.

Sin esta conciencia, se es víctima del resentimiento, de una rabia mezquina y caricaturesca que impide la libre relación con el mundo y sume al alma en la frustración. El resentimiento perdura ligado a los agravios padecidos, verdaderos o presuntos, por los que siempre pasa factura y a los que culpa de todos los fracasos. La cólera se convierte, entonces, en un rencor hastiado, en una actitud compulsiva y repetitiva, en una retórica del sentir y del decir; con frecuencia en un enfático moralismo declamatorio. Numerosos escritores, incluso de talento, han cedido a esta cólera, con la que se visten como si fuera un traje y que se ha transformado en una estereotipia mecánica disfrazada de indignación noble y constante.

Este comportamiento caracteriza a muchos escritores encarnizadamente críticos con la modernidad, la burguesía, la democracia, las masas, los biempensantes y el conformismo progresista. Léon Bloy es un ejemplo de esa ira que ha tenido muchos imitadores, grandes, mediocres y pequeños. En este caso, la ira denuncia y ataca distorsiones reales, pero se reduce a fórmula prefabricada, objetivamente rancia aunque pasionalmente sufrida; una letanía previsible, un estribillo para repetir a gusto de cada uno. Además, desde un punto de vista literario, la cólera es una retórica, con sus figuras, sus metáforas, sus amplificaciones. La retórica puede ser el sistema lingüístico al cual un gran poeta recurre creativamente o un repertorio gastado por el uso. Los coléricos antidemocráticos incluyen a muchos mediocres que abusan de esta retórica sin fruto presentando siempre la misma expresión feroz. Entre ellos hay también algunos autores grandes, irrepetibles e inimitables, a los que, sin embargo, imitan muchos resentidos y airados de profesión, que se sienten autorizados para copiar a Céline.

La ira -dice Kipling- es el germen del miedo; la cólera nace muchas veces de aquello que oscuramente desconcierta y amenaza. «Dominar la cólera -escribe Adam Smith en su *Teoría de los sentimientos morales*- no es menos generoso y noble que dominar el miedo.» Este dominio, añade Smith, es bueno sólo cuando se opone a un impulso libre y fuerte, cuando no nace a su vez de un miedo reprimido y mistificado: si algo en el universo nos produce miedo, dice Chesterton, debemos enfurecernos contra ello, desenterrarlo y golpearlo de frente. No hay que controlar la cólera contra quien es más fuerte; hay que reprimir la cólera, tan vil y frecuente, contra quien es más débil.

La noble ira, como la experimentada y pronto olvidada por el señor Pickwick, el inmortal héroe de Dickens, forma un todo con la generosidad del sentir y es opuesta al resentimiento, que prospera y arraiga como un veneno en el espíritu, y se convierte en naturaleza estable del individuo. Ninguna indignación iracunda, por motivado, necesario y justo que haya sido su origen, puede llegar a ser tormento permanente, sin desembocar en una pose falsa. La cólera es liberadora sólo si se es capaz de librarse de ella. «El sol -dice San Pablo en la Epístola a los Efesios- no se pone detrás de vuestra ira.»

Corriere della Sera
10 de octubre de 2002

SOBRE EL CORAJE

En un cuento de Kipling, un joven jurista indio que vive en Londres, capital del imperio del que su país es una colonia, dice a un colega inglés: «Yo temo que me pateen, pero no me da miedo morir. Vosotros no teméis que os pateen, pero tenéis miedo a morir.» Su religión, con la creencia en la reencarnación y en la eternidad del Todo, lo libera del terror a la muerte, que para él es una ilusión, pero su pertenencia a un pueblo sometido y con frecuencia tratado a patadas le hace temer, inconscientemente, que, incluso en la City, los dominadores puedan emprenderla con él. A su amigo inglés, que forma parte de esos dominadores, no se le pasa por la cabeza que pueda humillársele, sin embargo, no puede vencer la serpenteante angustia de la muerte que, para él, supone la aniquilación.

Cada uno -cada individuo, sociedad y cultura- tiene sus temores y es difícil decir cuáles son los peores, porque a veces las patadas, las humillaciones, hacen más daño que la muerte. El miedo es una dura cárcel que sofoca cualquier libertad. Aparece y se extiende por toda la persona como un cáncer, se convierte en una parte de la propia persona, y envenena pensamientos, sentimientos, pulsiones, percepciones, hace que se pierda el sentido de la realidad y proporciona carne y sangre a fantasmas que están dispuestos a chupar la vida de su presa como vampiros. El miedo es un aspecto de la debilidad de los hombres y de la vida y por eso despierta compasión y ternura (por el niño que llora en la oscuridad, pero también por el animal en cuyos ojos se lee el pánico a morir). Despierta también -sobre todo cuando lo sentimos nosotros mismos y nos damos cuenta de que somos esclavos- avergonzada repugnancia por la indignidad de no ser libres. Como en un cadáver, en el miedo hay algo de indefensión, que exige *pietas* fraterna, y algo de obsceno, una baba que envuelve; su sudor acre es la corruptibilidad de nuestra carne, tan frágil y quebrantable que es digna de protección solidaria y amor.

Una saludable reacción a una necia retórica del heroísmo y al cartón piedra fascista ha llevado en ocasiones a nuestra cultura a desvalorizar con petulancia el coraje, la clásica fuerza de espíritu, la virtud cristiana de la fortaleza, sin las que, en cambio, no hay libertad en la vida pública ni en la privada, bloqueadas y atrapadas por la ansiedad, el malestar, la prepotencia ajena y las propias fobias, la tiranía, descarada o camuflada, el poder político y social y por la angustia escondida en el corazón, que inhibe a la persona. Han sido los maestros de la literatura moderna, como por ejemplo Conrad y Faulkner, tan alejados de cualquier postura muscular y expertos en la ambigüedad de la existencia y en los turbios meandros de la mente, los que han mostrado la necesidad del coraje para moverse entre esos meandros en los que aguarda siempre el Minotauro. El coraje se parece al amor; confiere una libertad ágil capaz de gozar de la vida, semejante al abandono de los amantes que, dice un memorable fragmento de Singer, ya no temen nada contra sus cuerpos.

No se trata obviamente de celebrar un estentóreo heroísmo que no sepa de temores. Los miedos forman parte de nosotros, viven y crecen con nosotros junto con las debilidades, las esperanzas, los afectos, las costumbres y las manías de que estamos hechos. El coraje no es más que la capacidad de saber convivir con los temores, de aceptarlos sin avergonzarse por ello, y de recuperarse cada vez que, sin poderla evitar y sin gloria, se produce la derrota, porque también Héctor, el más grande de los héroes, huye y da tres vueltas alrededor de la muralla de Troya, antes de enfrentarse valerosamente a Aquiles. Para el coraje vale lo que dijo de los héroes Brecht, gran poeta cuya voz es de nuevo cada vez más una voz nuestra, la ronca y sarcástica voz de estos anómalos años nuestros asomados al volcán, como lo fueron los suyos entre las dos guerras mundiales: triste el tiempo que necesita héroes.

Sólo un imbécil puede desear las trágicas condiciones -guerras, enfermedades, muertes, catástrofes públicas y privadas- en las que es necesario tener coraje y son ocasión de ganar medallas. Toda persona de sentido común querría vivir en paz, cuando no sucede nada excepcional y nada perturba la partida de cartas en el bar. Pero cuando la amenaza llama a la puerta (y antes o después llama siempre) hace falta presencia de ánimo. Al nazismo se responde con la firmeza de quien ha sabido morir, y también matar, para combatirlo. El temor no sólo fomenta la vileza sino también la violencia. La ira, dijo Kipling, es el germen del miedo. También las angustias y los sufrimientos cotidianos, las obsesiones neuróticas, las enfermedades y la muerte exigen coraje para mantener la libertad ante su trabajo de destrucción. La virtud de la fortaleza, sobre todo en estos casos,

consiste antes de nada en la difícil capacidad de no dejarse abatir por la inmediatez de la propia situación dolorosa o del propio delirio, de no ver sólo la propia oscuridad, de no convertirlo en algo absoluto y de no permitir que esto oscurezca el mundo entero y que el temor se instale en la mente y en el corazón ocupándolos por completo, como un minúsculo dios celoso y tiránico.

El coraje desenmascara a este dios totalitario cual falso ídolo y permite, incluso con la presión del miedo, ver y sentir que en el mundo no existe sólo ese miedo y lo que lo causa, como creemos a menudo cuando somos sus esclavos, sino que también, y todavía, existen otras cosas dignas de ser amadas, deseadas y gozadas, cosas que ni siquiera el hedor de nuestras llagas, físicas o morales, y de nuestra muerte borra del mundo. Este coraje y esta libertad -esta fuerza de vivir aun cuando amenaza la oscuridad, de dormir tranquilo la víspera de batallas desesperadas, de reír y de jugar incluso cuando se desploman creencias y banderas, de divertirse en la mesa de juego de la vida cuando sólo se tiene el dos de picas- los he encontrado, empezando por mi círculo familiar, mis afectos y mis amistades, sobre todo, en algunas mujeres. Quien vive así, vive como un señor. Por algo el apóstol, al preconizar la fortaleza, dice: «Todo es vuestro.»

Hoy en día, Occidente teme más que nunca a sus enemigos. No se trata sólo del fanatismo, que otorga al terrorista una anómala carga psíquica y hace subjetivamente más fácil aceptar el riesgo o la certeza de muerte. Hay, además, otras razones: la atónita sorpresa de descubrirse tan vulnerables, después de haber alimentado una ciega, y hasta soberbia, confianza en la propia potencia y seguridad; la sensación de no estar preparados para un radical pero indefinible giro de la historia; las condiciones de desarrollo y de vida que tienden a dejar en el desván las virtudes de los tiempos duros, entre ellas, el coraje; sobre todo la invisibilidad e inasibilidad del enemigo, que, en el caso del terrorismo no se identifica de manera precisa con un Estado y parece difícil de combatir e imprevisible en sus ataques: la amenaza puede llegar de cualquier parte, en cualquier momento, y ninguna medida o reacción tranquiliza lo suficiente. El terrorismo suscita un miedo ancestral, como el temor a la oscuridad: el miedo a lo indefinido, a lo indeterminado, a lo oculto. El solo hecho de poner nombre al peligro conforta. Cuando el médico define con un término exacto, aunque abstruso, el mal impreciso o el dolor que nos inquieta, el propio nombre es casi ya una medicina.

El terrorismo también puede declarar abiertamente su nombre y su credo, pero permanece oscuro, escondido en la sombra. La incertidumbre y, por tanto, la angustia de la amenaza son aún mayores en el caso del terrorismo bacteriológico, que puede darse -o se sospecha que pueda darse- en cualquier parte y en cualquier momento, del que se teme ser víctima sin siquiera haberse dado cuenta: estoy seguro de que el avión en el que viajé ayer no ha estallado, pero no tengo la misma seguridad de no haber contraído alguna enfermedad propagada de manera criminal y que esté todavía en fase de incubación, lo que contribuye a crear psicosis, falsas alarmas, rumores, presuntos apestados, bromas estúpidas. Con respecto a esto, todavía no hay demasiado miedo; entre nosotros, la excitación y el pánico -tal vez porque hasta ahora no nos ha tocado- se mantienen bastante contenidos, si bien va creciendo la ansiedad. La gente se queja más por los controles de los aeropuertos que por la falta de ellos.

Esto no quiere decir que se trate de coraje; quizá es sólo incapacidad de pensar, de sentir realmente que también una de nuestras ciudades podría ser golpeada como Nueva York. Del mismo modo, todo automovilista, antes de efectuar un adelantamiento en una curva, incluso sabiendo cuántos accidentes mortales comporta esa maniobra, está seguro de no morir, de que no le tocará a él. Es difícil decir si esta cerrazón, esta falta de imaginación constitutiva de nuestra naturaleza, es dañina o protectora: nos permite andar de forma más alegre y despreocupada al borde de la catástrofe, pero también nos preserva de considerar a cada paso todos los peligros que se ciernen sobre nosotros y que, si los tuviéramos en cuenta continuamente, no nos permitirían hacer nada, ni siquiera vivir, porque estaríamos paralizados por el miedo.

Con todo, algo está cambiando entre nosotros. Como una corriente de aire, la vaga inquietud se insinúa, penetra, se ensancha. Hay quien empieza a no abrir las cartas sin remitente; se difunden temores, tics, precauciones indiscriminadas, si bien todavía moderadamente, y cambia la calidad de nuestra vida. Mucho más irresponsables son los anuncios generales sobre probables atentados por parte de las autoridades, que no se preocupan del pánico que siembran de este modo -favoreciendo a los terroristas- sino sólo de poder decir hipócritamente, si llegase a producirse un desastre, que, dada su gran sagacidad, ya lo sabían.

De todos modos, si las psicosis, como se ha dicho, protegen de las neurosis, quizá también sea verdad lo contrario. Preocupados por nuestros acostumbrados achaques, no logramos despegarnos para pensar en otros nuevos peligros. El ántrax nos asusta menos que las fobias cultivadas durante toda la vida, el dolor de estómago, la migraña, el insomnio, la depresión, la ciática y hasta las corrientes de aire. En nuestra mente, tan ocupada con los males familiares, no queda mucho espacio para temores nuevos. Esto facilita la ilusión de vivir eternamente, ilusión comprensible, pero que tampoco es, necesariamente, una perspectiva alentadora. Hace un par de semanas, en Trieste, repartían en una caseta propaganda para la clonación humana generalizada y prometían, gracias a ella, la vida eterna. En aquel momento, ante esta idea de clonación universal infinitamente repetida, pensé durante un momento, casi con alivio, en el final de *La conciencia de Zeno*, cuando Svevo imagina que explota la Tierra y se destruye por completo con una «explosión enorme que nadie oíría».

LA GUERRA, UNA EPOPEYA IMPOSIBLE

A Francisco José, escribe Roth en *La marcha Radetzky*, no le gustaban las guerras porque sabía que «se pierden», es decir que, cualquiera que sea su desenlace, todas las partes en liza resultan derrotadas, tan alto es su coste y tan imprevisibles son las consecuencias de un conflicto. A Francisco José, en cambio, le gustaban las paradas militares porque aquellos desfiles de regimientos perfectamente alineados, entre el redoble de tambores, el flamear de banderas y el colorido de los uniformes, le parecían la tranquilizadora imagen del orden, de esa simetría y regularidad que dan a la vida la seguridad de una casa familiar y que la verdadera guerra trastorna, ensucia y destruye en medio del caos y de una ciénaga de sangre.

Giorgio Pressburger, en un artículo aparecido en el *Corriere*, observa que uno de los principales temas de la literatura, desde hace tres mil años, ha sido la guerra y se pregunta si la literatura -hoy, en su opinión, muda al respecto- reaccionará a la guerra que, jamás apaciguada, sino cada vez más encarnizada en varios países de la tierra, ha vuelto a mutilar Europa. Hasta hace pocas semanas, había resistencia a utilizar -incluso ante la más clamorosa evidencia- la palabra «guerra». Era grotesco, por ejemplo, leer los periódicos que anunciaban la retirada del embajador italiano de Belgrado: la OTAN llevaba semanas bombardeando Belgrado y Serbia, destruyendo y matando, mientras se producían las matanzas de Kosovo, y los periódicos expresaban su preocupación porque tal medida diplomática pudiera perjudicar gravemente las relaciones entre Italia y Serbia, deteriorar los lazos entre los dos países, como si se tratase de un contencioso sobre la importación y exportación de naranjas. Durante años se ha fingido creer que la guerra pertenece al ayer, pasando por alto los conflictos que ensangrientan la tierra; no obstante, la guerra está presente hoy y constituye una amenaza real para el futuro próximo. Que encuentre o no una expresión literaria adecuada es poco relevante, porque, frente a los sufrimientos y a las muertes atroces, la diferencia entre una obra maestra poética y un ejercicio de clase, en realidad, no importa gran cosa.

A pesar de todo, como toda experiencia, también la guerra termina inevitablemente convertida en relato; la de Bosnia, por poner un ejemplo, ha encontrado un reflejo muy intenso en *El jardinero de Sarajevo* de Miljenko Jergovic. La literatura sobre la guerra es increíblemente rica en grandes obras. Pero desde hace casi dos siglos, los escritores se preguntan cómo representar una guerra. Por parafrasear un título de Kafka, «la descripción de una batalla» es un gran capítulo de la literatura moderna que se ha ido haciendo cada vez más problemático. En un espléndido ensayo, Stefano Jacomuzzi se ha enfrentado a este tema analizando y comparando el relato de la batalla de Waterloo en diferentes textos literarios, desde *Los miserables* de Victor Hugo a *La Cartuja de Parma* de Stendhal, *La feria de las vanidades* de Thackeray y *Los Cien días* de Joseph Roth.

El ensayo de Jacomuzzi se titula *Waterloo: ¿La epopeya imposible?* La guerra es épica por excelencia, no porque narre gestas heroicas sino porque, al menos en sus representaciones clásicas, se basa en el sentido de una totalidad que comprende y trasciende al individuo e imagina la vida como una unidad en la que están comprendidas las laceraciones individuales, igual que los naufragios y las tempestades en la totalidad del mar. Incluso en guerra, las tropas aqueas y troyanas de la *Ilíada* no destruyen el orden y el sentido del mundo. En la página de Victor Hugo -y en clave muy distinta, también en la de Roth-, el narrador puede advertir en la agitación de la batalla, pese a todo, un orden y un dibujo, puede dominar con la mirada las cargas y las retiradas, entresacando, aun con inexactitudes y errores, una dirección y una racionalidad; el individuo puede morir en la desolación y en la derrota, pero no sin saberlo, y vive épicamente, al unísono con el fluir de la vida y de la historia.

En la novela de Stendhal, en cambio, la batalla no parece responder a planes estratégicos acertados o equivocados, no parece conocer orden o racionalidad; todo es caótico, desquiciado, azaroso, los soldados corren en una dirección pero podrían correr en la opuesta, no hay una perspectiva desde lo alto que capte el cuadro general y se alce por encima de la perspectiva del soldado que, con el cuerpo a tierra para huir de los proyectiles, sólo ve delante de su cara el barro y las columnas de humo. En la obra de Thackeray todavía se acentúa más el caos a causa de la confusión temporal con que llegan y se deshilachan las noticias desde el frente a la retaguardia. Si bien Joseph Roth escribe su libro en 1936 y, por otra parte, *Agosto de 1914* de Solzhenitsyn revela gran fuerza épica y monumental, desde el siglo pasado la descripción de la batalla que

parece triunfar o que parece casi la única literariamente posible es la de Stendhal; la epopeya -escribe Jacomuzzi- es imposible. La guerra no es ya el rostro de una totalidad articulada según una lógica propia, como en el gran libro de Von Clausewitz, que hace de ella el espejo de un mundo racionalmente comprensible. El vistoso orden de las paradas se descompone en la batalla y se recompone, escribe Rezzori, en la simetría de las tumbas y de las cruces alineadas en los cementerios.

La guerra se convierte en la imagen más radical de la vida entendida como desorden, accidentalidad fortuita, casualidad. En los *Relatos de Sebastopol* de Tolstói o en *La roja insignia del valor* de Stephen Crane, no se entiende nada de los movimientos de tropas o de los planes a los que éstas tendrían que obedecer; soldados y oficiales van y vienen, se detienen por el camino, interrumpen la lucha para comer, avanzan o huyen sin saber adónde ni por qué, y otro tanto sucede en la magistral narración de la batalla de Little Big Horn, en la que murió el general Custer, hecha por Alce Negro.

En estos textos -y en muchos otros similares- la batalla se asemeja a un desfile en el que se participa, del que se sale para tomar un café o para volver a casa, o que se abandona para después alcanzarlo en otra parte gracias a un atajo. Ya no es posible dominar la guerra en su totalidad, se fragmenta en una polvareda. Incluso los escritores que analizan las causas sociales y las manipulaciones ideológicas de ésta, es decir, los que se ocupan racionalmente de su origen y de su mecanismo, no pueden representarla más que como un indescifrable caos indiferenciado, porque ofrecer un compacto y unitario cuadro épico y monumental sería una falsedad, no haría justicia a la desorientación y al desconcierto con que los hombres viven -y no pueden no vivir- la guerra hoy.

Una de las imágenes más fuertes y verdaderas de esta última la ha dado el cine, con las escenas de los alucinantes combates en el río vietnamita, en *Apocalypse Now*. No parece pues posible mostrar el rostro completo de la guerra, sino sólo algún fragmento. Asimismo, los escritores que la han afrontado con firme y meditado compromiso moral, como Gadda o Stuparich, extraen de ella, por honestidad, sólo detalles. Quien la vive como una iniciación mística, como una ebriedad dionisiaco-tecnológica, como Jünger, no representa su totalidad, sino esquirlas lacerantes. En algunos estupendos relatos y versos de Kipling la batalla existe a fogonazos y en fragmentos, en ecos y pinceladas.

El sargento en la nieve de Mario Rigoni Stern es una de las pocas obras épicas capaz, en su gran envergadura, de condenar el horrible mal de la guerra y rendir al mismo tiempo homenaje a las virtudes del valor y de la solidaridad que, pese a todo, existen en ella, pero no por casualidad es más una *Odisea* que una *Ilíada*. La dificultad de representar la guerra se ha convertido casi en imposibilidad con la Segunda Guerra Mundial, de la que falta, a pesar de los muchos notabilísimos intentos, una narración adecuada a su realidad. Para muchos escritores este escollo ha sido un auténtico tormento creativo, vivido como fracaso.

De los escritores se espera una condena y un desenmascaramiento de la guerra; una espera legítima pero tal vez ilusa porque ha habido muchos escritores, incluso de gran importancia -por ejemplo Jünger, pero no sólo él-, que han celebrado y amado la guerra, por incomprensible y monstruoso que pueda parecer. Para desacreditar y combatir la guerra, la literatura no tiene que soltar peroratas ideológicas, porque los sermones, hasta los más nobles, no son su cometido; debe mostrar y contar los hechos, hacer que los toquemos con la mano, consiguiendo así que sintamos el horror. Subestimar la fuerza de la guerra y de lo que empuja a hacerla, creyendo que para impedirla bastan unos cuantos buenos sentimientos y alguna canción acompañada de la guitarra, significa allanarle el camino, no frenar a tiempo su mecanismo.

En la obra maestra cinematográfica de Renoir, *La gran ilusión*, la guerra se muestra ineludible e irresistible como la vida, casi inseparable de ella. Sólo quien, como Renoir, sabe mostrar su insinuante poder para confundirse con una necesidad vital, ayuda a disolver su seducción y a no convertirse, inconscientemente, en cómplice. Durante el conflicto de Vietnam, un anciano líder norvietnamita, que hablaba una vez a la televisión francesa con melancolía firme y afable, dijo que para los hombres de su edad, en aquellas regiones, la vida se había identificado con la guerra librada durante décadas. Éste es -añadía- el peligro más insidioso del que tenemos que cuidarnos, habituarnos a considerar la guerra necesaria e inevitable como la vida, como la respiración.

Corriere della Sera,
12 de julio de 1999

LA ÚLTIMA MIRADA

Una célebre frase de Epicuro dice que no se debe temer a la muerte, pues mientras nosotros somos ella no es y cuando ella llega nosotros ya no somos y, por tanto, no puede hacernos daño, porque ya nada tenemos que ver con ella. Esta sentencia del divino Epicuro dice, sin darse cuenta, una tremenda verdad que, sin embargo, no conforta como él querría, sino que sobrecoge: la absoluta alteridad de la muerte, su nada, su vacío, que la mente no es capaz de imaginarse ni concebir. Freud analizó a fondo este abismo y los mecanismos con los que se trata de dominarlo: hablamos de nuestra muerte, la imaginamos e imaginamos el mundo que sigue viviendo sin nosotros, pero nos representamos todo esto como si, incluso muertos, pudiéramos verlo, yaciendo bajo tierra mientras los otros pasean y se acuerdan y hablan de nosotros, como si durmiéramos en nuestra cama mientras los demás están despiertos. Pero no conseguimos pensar en el no ser; imaginar que, después de la muerte, ni siquiera nuestro recuerdo en el corazón y en la mente de los demás nos afecta porque, para nosotros, es como si nunca hubiéramos sido, como si fuéramos sólo criaturas imaginarias nunca existidas.

Los vivos, en cuya mente existen tanto Alessandro Manzoni como Renzo Tramaglino, conocen la diferencia entre ambos, pero para ellos dos tal diferencia no subsiste ahora. La muerte es realmente lo que no somos, pero precisamente esto, sin ofender a Epicuro, es su horror. Sólo las grandes religiones han hecho cuentas con esta radical negación, con esta nada que casi logra sumir en la desesperación a Cristo mismo, y tratan de embotar el filo de su puñal con la esperanza de vida de todas las cosas, incluso las más efímeras y carnales de nuestra realidad que, según la fe -una ardua fe-, no serán destruidas sino transformadas; por consiguiente, ningún juego de la infancia, ningún beso, ninguna risa fraternal están destinados a desaparecer.

Aparte de la mayor o menor credibilidad de semejantes anuncios, permanece la incontestable irrepresentabilidad de la muerte, de la nada, de lo que ya no es y, sobre todo, de nosotros que ya no somos. No se puede representar la muerte, todo lo más el morir, es decir, la vida en su límite extremo, o bien a los muertos, los cuerpos materiales y las personalidades morales de quien ha pasado a la otra orilla pero que continuamos imaginando vivo delante de nosotros. Se puede dibujar la descomposición física o el olvido espiritual, en cualquier caso siempre algo, no la nada. Hasta los funerales son cosa de vivos, desde los allegados afligidos a los satisfechos empresarios de pompas fúnebres.

La exposición *Le dernier portrait (El último retrato)*, en el Musée d'Orsay de París, saca a escena de manera incisiva el ritual artístico y social de la representación de la muerte o, mejor dicho, de la vida que se apaga o recién apagada y casi parece todavía viva, como una boca que acaba de exhalar el último suspiro. Máscaras mortuorias, cuadros y fotografías reflejan las diversas fases del morir, el avance del decaimiento y de la agonía, el rostro inmóvil de la muerte sobrevenida. Máscaras de Goethe y Pascal, Napoleón y Beethoven; imágenes de personas ilustres y famosas en el lecho de muerte, de Victor Hugo a Pío IX, de Edith Piaf a Géricault o a Proust, pero también de desconocidos anónimos, especialmente niños y viejos, cuyos retratos encomendaron sus familias a bien pertrechados estudios fotográficos especializados en este campo y muy florecientes gracias a la muerte, segura proveedora de negocios rentables.

La parte del león se la llevan los grandes políticos -de Thiers a Gambetta o Léon Blum-, los nuevos «santos» de la religión laica y republicana francesa, monumentos de las virtudes y de los ideales de una nación y de una cultura. Poco a poco -por razones de rapidez, eficiencia y precio- la fotografía sustituye a la pintura; las familias piden cada vez más retratos de niños languideciendo entre almohadas o ya muertos. La técnica y la organización comercial se desarrollan a igual ritmo. Si, al principio, los pintores e incluso los fotógrafos trabajaban mucho tiempo para elaborar una imagen, las cosas se vuelven cada vez más ágiles y la Kodak invita a los parientes a adquirir una cámara y a apretar un botón, «el resto lo hacemos nosotros». Por razones prácticas, a veces se trasladaba el cadáver al estudio fotográfico, se retrataba y se devolvía a casa, a la capilla ardiente. En 1895 en Austria, un decreto prohibió tales desplazamientos -evidentemente frecuentes- por temor a contagios e infecciones.

No faltan, como en toda actividad humana, los fraudes, como las máscaras falsas de Napoleón o los maniqués a los que el fotógrafo Buguet aplicaba los retratos ya preparados de la cabeza del difunto, proponiendo a sus clientes fotografiarse en compañía del querido finado, muchos años después de su partida.

En algunos casos, la falsificación roza la poesía, como la máscara de la bellísima *Desconocidaahogada* en el Sena, que tanta literatura ha inspirado, desde Rilke a Von Horváth y Aragon. Hay imágenes repulsivas que se detienen en la descomposición apenas iniciada, pero ya visible, en las tumefacciones lívidas y la palidez violácea, e imágenes de un gusto necrófilo todavía más repugnante, como las alas que una ex amante de uno de los hermanos Goncourt colocaba en la espalda de los niños muertos para inmortalizarlos como ángeles. Existe también una pornografía y un kitsch de la muerte, que es -decía Goethe, disgustado por el culto de las máscaras funerarias- una artista bastante mediocre. En ocasiones, como en el caso de los niños muertos al poco de nacer, la fotografía es el único testimonio de que existieron; ratifica que también ellos, tan fácil e injustamente borrados, son individuos no menos significativos que los demás, que como todos entraron -poco importa si durante horas, décadas, o por un breve instante- y salieron del maltrecho Teatro del Mundo.

La actitud ante la muerte, como se titula un famoso libro de Philippe Ariès (en español, *El hombre ante la muerte*), constituye una de las claves para comprender lo esencial de un individuo, de una época o de una civilización. Existe la negación y el miedo, el culto quijotesco o morboso, el desafío desdeñoso, la familiaridad y la *pietas*. Lo cierto es que sin hacer cuentas con la muerte, sin mirarla a la cara y asumirla conscientemente en el propio destino, más allá de complacencias y represiones, no es posible vivir plenamente la existencia y su significado. Como escribió en una gran página Karl Rahner, el teólogo jesuita, en una vida vivida a fondo, la muerte no es su interrupción accidental, sino su cumplimiento, la meta del viaje.

El último retrato al que está dedicada la exposición parisina afecta siempre a la muerte de los demás; amigos y parientes, artistas apasionados o profesionales contratados muestran el morir de otras personas, tiernamente amadas o extrañas, en cualquier caso otras. Son los sanos, los vivos, los supervivientes los que escrutan y reproducen, con precisión implacable, el deterioro de los enfermos, la agonía de los moribundos, la rigidez de los fallecidos. En este registro del sufrimiento, a menudo dolorosamente compartido pero siempre ajeno, en este protocolo de aniquilación de una persona es difícil, tal vez imposible, separar la amorosa participación de la observación gélida, la comunión fraterna del abuso indecente, la caridad de la ávida indiscreción y de la violación obscena. El pintor suizo Ferdinand Hodler refleja, día tras día, en más de doscientas obras, la agonía de su compañera, Valentine Godé-Darel, y los progresos del cáncer que la devasta. Las fotografías de los niños moribundos o muertos, colocados en sus camas o en brazos de unos padres de aspecto insoportablemente afligido y medroso ante el objetivo, tienen algo de intolerable, la intolerabilidad de su suerte y del vicioso curiosear en su tragedia.

A los artistas les afecta particularmente la dureza de corazón y se muestran proclives a olvidar, por amor a la técnica del retrato, el amor por la persona retratada: el gran Monet, mientras pintaba a su mujer, Camille, que acababa de morir, se dio cuenta con horror de que el interés por los colores y los matices luminosos del cuadro en el que estaba inmerso era más importante que el dolor por la persona amada que estaba pintando. Pero en esta indiscreción que viola el pudor, también hay amor, cercanía a la carne que sufre y muere. El pudor, la distancia y la discreción son grandes virtudes pero, además, hay que ser capaces de desnudarse, de estrechar al otro; el amor es respeto, pero también superación de la distancia. Ser una sola carne -tal como las Escrituras definen el matrimonio- significa también superar pudores melindrosos, vergüenzas puritanas, cautelas respetuosas; significa confianza con los triunfos del cuerpo y con sus derrotas, capacidad de abrazar a una persona amada cuando envejece, enferma y muere. Si el kitsch de algunas fotografías de niños muertos tiene una violencia perturbadora, la ternura de algunos padres, conmovidos por conservar al menos aquellas fotografías, borra todo kitsch.

Pero la verdadera resistencia a la muerte no se confía a ningún retrato, sino a la fidelidad que desafía al tiempo, mucho menos potente de lo que se cree; al sentimiento de la presencia fuerte, concreta, de las personas amadas en nosotros y con nosotros, incluso después de su partida. Pertenecer a la humanidad significa ser consciente de los lazos que nos unen también a los que se han ido y a los que vendrán, de los que somos igualmente responsables. La muerte tiene poco poder sobre las personas amadas; vivas o muertas, están incorporadas a nosotros, dijo Ernesto Sábato, y las llevamos siempre dentro.

Corriere della Sera,
30 de abril de 2002

MELANCOLÍA Y MODERNIDAD

En la *Melancolía* de Dürero, escribió Walter Benjamin, «los utensilios de la vida activa están en el suelo sin utilizar, objetos de un vano cavilar». Para el melancólico, las cosas son enigmáticas, inconexas, cada una aislada en sí misma, privadas de auténtico significado, porque no las mira con esa afectividad, ese deseo, esa intimidad que les dan calor y las hacen familiares, amigas de las manos que las tocan y las hacen trabajar, elementos de la vida, como las estaciones en cuya constante sucesión es posible insertarse con armonía, mientras para el melancólico eso sólo es un inútil marchitarse y desvanecerse.

La melancolía -observaba Goethe- es la incapacidad de amar la repetición que pauta nuestra existencia (las estaciones, el día y la noche, las obligaciones y costumbres diarias, la sucesión de generaciones) y de disfrutar de las innumerables y sorprendentes variaciones que cada aparente repetición cotidiana, en realidad siempre nueva y aventurada, contiene. La melancolía, en cambio, percibe el transcurso y la repetición como una infinita monotonía, el goteo de segundos y minutos siempre iguales en el vacío.

La melancolía es una tristeza que no sabe precisar el propio objeto y la propia causa; nota intensamente la pérdida de algo pero no puede precisar de qué. Tiene que ver con la acidia, con la ociosa y complacida falta de deseo, de proyecto, de acción; está pues cerca del pecado y del vicio, más aún, de uno de los vicios capitales. Lo sabían los monjes medievales a los que se ponía en guardia contra la tentación de la *acedia*, de los halagos de la depresión melancólica que el Enemigo les insinuaba en la lasitud del mediodía, que merma las energías y estimula fantasías perversas. La melancolía no sólo no puede definir la carencia de la que padece, sino que ni siquiera quiere hacerlo, porque se complace y se nutre de esa pérdida indefinible y de su indefinición, se recrea en el propio tormento con voluptuosidad; el tormento no quiere elaborar el luto sino prolongarlo sin límites.

El melancólico, decía Kierkegaard, es también un falsificador según el cual era la pérdida de Dios, esto es, de un valor central y unificador, lo que impedía ver la conexión significativa de las cosas, el sentido y la unidad de la vida, y lo que inducía a la melancolía. Para los monjes, la melancolía era un pecado que implicaba, además, la sexualidad; una sexualidad indiferenciada, una nube de pulsiones reacias a determinar su propio objeto, a orientarse hacia una elección fuerte y precisa, con lo que se abren así a la seducción del maligno, cuya melancolía -como atestigua, a través de los siglos y, sobre todo, en la modernidad, mucha gran literatura- es una experta maestra e iniciadora.

El eros y la fe, las dos experiencias radicales del escándalo de existir, saben muy bien qué es la melancolía, ese «humor negro» que, según los antiguos, el cuerpo de unos segrega más que el de otros, determinando su temperamento. Esta vieja teoría contiene una gran intuición, elaborada no casualmente por el pensamiento antiguo, aunque también las grandes religiones -decía Chesterton- se caracterizan por un «genuino materialismo»: la relación o, mejor, la identidad de lo que llamamos espíritu y de lo que llamamos materia, dos caras de la misma moneda, la pasión por una persona amada inseparable de la expresión que imprime en un rostro y del mecanismo psicofísico que forma esa expresión, que es esa expresión. La fe, que, como está escrito, mueve montañas, es una energía, un modo de ser de toda la persona. Por eso Singer, en una novela, escribe que «el abatimiento está a un paso de la negación» de la vida, de su significado, de Dios.

La tradición judía, sobre todo la oriental jasídica, ha condenado la melancolía como pérdida de fe que acaba con la vitalidad y el eros, y ha celebrado el valor religioso de la alegría, del sexo y de la risa como imperturbable resistencia a la destrucción, como revelan tantas inolvidables historietas judías, hilarantes incluso en la tragedia. Se cuenta que el santo y piadoso rabino David de Lelov, a punto de morir, dijo: «Yo me río de Dios, porque he aceptado su mundo como es.»

Si bien tiene raíces antiguas e implicaciones religiosas, además de una inseparable dimensión clínica, la melancolía es sobre todo una categoría, un modo de ser, una poesía de lo Moderno, que nace marcada por la conciencia de un pecado original, de una pérdida indefinible, no de Dios, sino de la «vida verdadera» o, mejor, del sentimiento de poder alcanzarla. Quizá nadie lo ha expresado como Baudelaire, el Dante de lo Moderno, con la melancolía de la metamorfosis de París en *Las flores del mal*, pero casi toda la literatura europea de los últimos dos siglos está impregnada de ella. La literatura está marcada por la persecución de la temporalidad,

del tiempo cuyo fluir hacia la nada es desilusión, como en *La educación sentimental* de Flaubert y en muchas otras obras maestras (narrativas, poéticas y, en las últimas décadas, ensayísticas) que deben su grandeza a la intensidad con la que han representado, analizado y transmitido el sentimiento de la melancolía de la vida, tema fundamental de todas las artes, de la pintura a la música.

La melancolía no es sólo depresión psíquica o tristeza tortuosa y morbosamente acariciada. La fugacidad y la imperfección de nuestra vida hacen de ella una cuerda fundamental del ánimo, incluso de los que querrían asemejarse más al rabino David de Lelov que a los monjes proclives al demonio del mediodía. Ninguna vida y ninguna poesía de la vida puede ignorar la melancolía, la caducidad del tiempo que pasa, eso que falta siempre en toda felicidad y en todo amor incluso feliz, el corromperse de las cosas y de los sentimientos incluso los más puros, el desencanto, el incesante cambiar y desaparecer. El amor, escribió Charles-Louis Philippe, es todo lo que no se tiene; esta carencia puede vivirse no necesariamente con voluptuosidad masoquista, sino con un sentido fuerte -clásico, antiguo- de la inevitable descompensación que hay entre el corazón y el mundo, del mismo modo que para el teólogo Romano Guardini la melancolía es el sentido de una insuficiencia terrena que puede llevar a Dios. No hay encanto sin conocimiento y no hay conocimiento sin melancolía. Hace un siglo, un practicante de la fisiognomía, al describir la bellísima boca de Cléo de Mérode, gran actriz y gran amante, notaba que, con el paso de los años, en torno a aquella boca se había dibujado un halo de melancolía. Quizá así era todavía más bella.

Corriere della Sera,
22 de marzo de 2007

FILEMÓN, FALSARIO Y MÁRTIR

Es obvio que *Filemón mártir*, el drama del jesuita alemán Jakob Bidermann, escrito entre 1615 y 1617, no forma parte de los clásicos -o sea, de los textos fundamentales y universalmente conocidos-, pero tal vez podría ser considerado así porque ha dado forma a una historia y a un motivo que han sido recogidos y reelaborados varias veces por la literatura de diversos países y en distintas épocas, como sucede con los temas y los mitos clásicos, que renacen sin cesar en la pluma de los autores más variados. *Filemón mártir* es quizá la primera historia del hombre que se mete en un disfraz fingiendo ser otro y que, al final, se convierte realmente en ese otro, descubre en ese disfraz su verdadero rostro.

Bidermann escribió su drama -en latín- para reafirmar la fe católica contra la incredulidad y la herejía luterana. En esta obra, como en todas las suyas, aparece el sentido barroco del mundo como teatro donde se representan papeles gozados y sufridos por los hombres como si fueran realidad, cuando son fugaces ficciones escénicas, vanidad y humo que esconden la verdad, intangible en el sueño de la vida y alcanzable sólo cuando, desde este sueño ilusorio, se despierta a la vida verdadera. Es el sentimiento de la vida como sueño, expresado en el famoso drama homónimo de Calderón, que hace la sensibilidad barroca -suspendida entre la trascendencia y la nada, ávida de vida y obsesionada con la muerte, lanzada a las innovaciones experimentales más audaces- tan parecida a la nuestra.

En el drama, que se desarrolla en la época de las persecuciones de los cristianos, Apolonio, rico e indeciso cristiano que no quiere ni abjurar de la fe ni sufrir el martirio, contrata a un actor, Filemón, para que se haga pasar por él y abjure, salvando de este modo el alma, la vida y las riquezas. Filemón -un bebedor alegre, que revela toda la simpatía católica por la terrena y vagabunda sensualidad de la vida contrapuesta a la rígida moralidad protestante- interpreta como gran actor el papel de cristiano, hasta que, a fuerza de representarlo, descubre la grandeza del cristianismo, se convierte en verdadero cristiano y -después de unas complicadas aventuras, tributo pagado al gusto alambicado de la época- muere como mártir.

Desde entonces, esta historia ha sido contada muchas veces y cada vez de una manera nueva, como sucede con las historias clásicas, siempre iguales y nuevas, como el vivir y el morir: es la historia del general Della Rovere narrada por Montanelli, la de Kagemusha contada por Kurosawa en su película, la recuperada hace cuarenta años por el dramaturgo alemán Tankred Dorst y algunas otras. Esta parábola ejemplar -basada en la vida como representación y en el cambio entre realidad y ficción- no tiene nada que ver con ese tosco pirandellismo de segunda mano que, banalizando al gran Pirandello, repite como un estribillo que cada uno es sólo la máscara o mejor las máscaras que lleva y que no hay más identidad que la que, de vez en cuando, cada uno cree ver en el otro. En cambio, la historia de Filemón mártir -del general Della Rovere, de Kagemusha- es el irresistible y definitivo descubrimiento de una trascendencia, de una verdad de la propia persona que trasciende cualquier ficción y cualquier papel; una verdad que se convierte en una necesidad más inexorable que la vida misma, hasta tal punto que estos personajes mueren antes que volver atrás, a su viejo yo que se ha revelado de golpe tan inadecuado, tan falso, tan abusivo. Se dice, no por casualidad, que en una conversión -es decir, en una radical transformación de la persona- el viejo Adán, el hombre de antes, muere.

¿Es posible este renacimiento? Cuando Filemón, emocionado, anuncia su conversión, los que le rodean creen que también se trata de una representación, teatro dentro del teatro, una divertida bufonada. Es una escena terrible en su comicidad porque, si bien el autor subraya la vulgaridad de aquel público incapaz de pensar en la salvación, insinúa tal vez sus dudas sobre la posibilidad de que un hombre se convierta de verdad en otro, o sea, que se libere de sus bajezas y miserias. En la película de Kurosawa, nadie se da cuenta de que el infeliz colocado en el trono no es el soberano, pero se dice que las concubinas y el caballo de este último lo notarían y por eso lo mantienen alejado de las mujeres y de la montura con el pretexto de una enfermedad. ¿Pero de verdad se convierte el mendigo en rey, en otro, si su nueva identidad no engaña a esas infalibles pruebas de verdad que son la intimidad del sexo y el trato con el animal?

En estas grandes historias de descubrimiento de la propia verdad y de conversión a una personalidad más alta, se perfila una sombra de desasosiego, el secreto temor de que, pese a todo, sea imposible o muy difícil cambiar, renacer, y que la inclinación y la costumbre -de cuya inmensa fuerza los escritores barrocos son

melancólicamente conscientes- sofoquen al hombre que quiere resurgir y lo obliguen a continuar en la miseria moral de su vida precedente, de modo que quien ha mentido, tras el breve entusiasmo de los buenos propósitos, continúa mintiendo; el violento, usando la violencia y el traidor, traicionando.

El catolicismo barroco tiende desesperadamente a distinguir la inclinación, el impulso que el hombre halla en sí mismo, de la libertad moral de la conciencia y de su capacidad para combatir ese impulso, pero sabe qué arduo es, porque los hombres, cuando cometen malas acciones, las cometen como en sueños, convenciéndose, después de haberlas cometido, de no haberlas cometido realmente, pensando en ellas como si las hubiese cometido otro y sintiéndose inocente. Tal incapacidad de encontrarse a sí mismo y de cambiar de vida es más trágica que el martirio. Por eso, la historia de Filemón, que en cambio sí se encuentra y se salva, se definía en su época como una tragedia cómica, una aventura, a pesar del verdugo, con final feliz.

Corriere della Sera,
9 de febrero de 2001

DESESPERACIÓN Y SOMBRA

La bíblica Judit, que salva su ciudad y a su pueblo seduciendo y matando a Holofernes, el poderoso y desmesurado general asirio que se dispone a destruirlos, es una de esas figuras que no han dejado de despertar la fantasía de los poetas y atraviesan los siglos asumiendo siempre nuevos rostros y significados en las obras de los más diversos autores. Se nos presenta como una heroína mística o como un demonio erótico, una mujer que piensa en Dios y en su gente o que la olvida enamorándose de Holofernes, al que decapita para destruir el objeto de su pasión o para vengarse de la violencia masculina que le ha hecho probar el placer contra su voluntad.

Como Ulises, Antígona o Fausto -aunque sea en tono menor-, Judit es uno de esos personajes que parecen no pertenecer a ningún autor, sino que preexisten a la invención de cualquier escritor. No es casualidad que proceda de la Biblia, la cual, en los últimos milenios, junto a los poemas homéricos y a la tragedia griega, ha proporcionado al imaginario occidental los prototipos de lo universal humano, las figuras y las historias simbólicas aptas para representar las situaciones, los conflictos, los problemas y las contradicciones de la vida individual y colectiva. Y así, Judit ha podido ser, en las diferentes versiones de su historia, piadosa y galante, heroína de la guerra contra los turcos o de las luchas por la reforma protestante. En el drama de Hebbel, es la virgen vencida por el amor que venga su dignidad; en el de Bernstein, la mujer que detesta su propio deseo sexual; en Giraudoux, la enamorada que mata al amado para conservar la unicidad de aquel encuentro perfecto; y en el de Hochhuth, una periodista que atenta contra la vida del presidente de los Estados Unidos, partidario de las armas químicas. Más rica aún es la tradición iconográfica de Judit con la cabeza de Holofernes, de Cranach a Botticelli, de Miguel Ángel a Tiziano, de Tintoretto a Rubens y a los modernos: no faltan tampoco versiones musicales y cáusticas e irreverentes parodias.

La Judit de Federigo Della Valle, el poeta trágico barroco que es uno de los grandes del teatro italiano, es el personaje bíblico que arriesga vida y virginidad -conservadas ambas al final- por razones religiosas, para salvar su ciudad, Betulia, y a su pueblo, que es el pueblo elegido y devoto del Dios verdadero, de los bárbaros y destructores idólatras. Pero por la inquieta sensibilidad barroca, tan experta en la ilusión y la huida de todas las cosas, este suceso luctuoso a mayor gloria de Dios conserva su sentido de gloria, pero lo tiñe de sombra, de caducidad, de turbación.

Federigo Della Valle, que nació en Asti y vivió entre 1560 y 1628, es uno de los poetas que han expresado con mayor intensidad y con auténtico sentimiento trágico el contraste entre el sentido sagrado de la realeza humana y sobre todo divina, y el sentido de la fragilidad de la vida, que es uno de los temas más profundos de la civilización barroca y de su honda y desconcertante poesía, a menudo tan mal conocida. Ha sido Giovanni Getto, uno de los más agudos y geniales estudiosos del Barroco, quien ha redescubierto la grandeza de Della Valle. Tuve la fortuna de contemplar el nacimiento de su ensayo fundamental sobre el autor de Asti en las aulas de la Universidad de Turín, en un fascinante curso suyo que se centraba principalmente en la *Judit*. Esta última es la más inquietante de las tres tragedias de Della Valle, un verdadero clásico quizá todavía no adecuadamente conocido.

El prólogo que introduce la tragedia, un ángel, se asemeja a la nube y a la sombra que abren las otras dos tragedias, *Ester* y *La reina de Escocia*, apariencias lábiles, como lábiles e inciertos son los hombres y sus vidas -«oh, nube de mortales», «vosotros, hojas que caen»-. La tragedia representa la salida de Judit y Abra, su esclava, que se aventuran en la noche para acercarse al campamento enemigo, en una inquietante sucesión de tinieblas y resplandores fugaces que expresa con pronunciada sensualidad el estremecimiento de la vida y de la naturaleza, pero también el incierto fluctuar de los sentimientos y de los pensamientos, su sumergirse en la oscuridad y resurgir a la luz. La *Judit*, además, está saturada por el profundo sentido barroco del fasto, de la magnificencia desplegada hasta la desmesura: la potencia titánica de Holofernes, la opulencia real de las insignias, pabellones, banderas y joyas; la belleza femenina similar, también ésta, a una «lujosa joya» (Getto).

No se describe a esta belleza directamente, sino que la observan los ojos ávidos del eunuco Vagao -que, excitado y seducido, se lo refiere a Holofernes- y la sorprenden en los momentos íntimos y sofisticadamente eróticos del baño, de la toalla y de vestirse; belleza que se muestra tanto más fascinante sexualmente cuanto

más velada y desvelada aparece por la ambigüedad de la ropa. El lenguaje expresa todos los matices de los estados de ánimo, desde la musicalidad ansiosa del interior a la ebriedad ditirámica de los generales asirios borrachos. La poesía barroca es poesía de lo indefinido, de lo fugaz, de lo efímero que deja entrever lo eterno pero lo pierde al instante.

Judit es la peripecia de un alma fuerte que no se ofusca en la precariedad de la existencia engañosa y amenazadora, sino que, más allá de esta estoica moralidad, que la tragedia afirma y tiene que afirmar como un valor victorioso, prevalecen en el texto una doliente melancolía existencial, la insidia de las «torpes larvas» que turban pensamientos y sentimientos, y la incertidumbre de la sociedad y de la historia, terreno resbaladizo de caída y ruina. El Barroco sintió la realeza y, a la vez, la vanidad del poder y de la historia. Se necesitaba un siglo atormentado como el XX, al que poco a poco se le mutilaron tantas ilusiones, para comprender la grandeza de aquella sociedad a un tiempo majestuosa y frágil, y de su verdad poética, como la preferida de Federigo Della Valle: «Nosotros somos sólo / desesperación y sombra.»

Corriere della Sera,
9 de septiembre de 2001

ROBINSON Y LOS ROBINSONES

Recién salvado del naufragio y arrojado por las olas a la isla desconocida y solitaria, Robinson Crusoe, apenas instalado en un refugio provisional, organiza un sistema para medir el tiempo y -en la angustia de su situación y en la incertidumbre de su suerte- hace un verdadero y auténtico balance (mejor Balance, con mayúscula) «del estado de sus asuntos», de lo bueno y lo malo de su situación, náufrago pero superviviente, separado del mundo pero en una isla no demasiado inhóspita ni peligrosa, solo pero provisto de muchas cosas que el mar arrastra a la playa. Realizado en unas tablillas, este balance de lo perdido y lo mantenido libera la mente de Robinson de la angustia por su situación, impide que su razón se precipite en el pánico; no afecta a una esfera de la actividad, sino a la vida entera, y lo recibe con placer físico, casi sensual, como las ásperas ropas sobre la piel, el calor del fuego y los olores del bosque.

La epopeya burguesa de la conquista del mundo desconocido, de la que la novela de Defoe (1719) es la primera y más grande expresión poética, vive la economía como fuerza vital, el fluir del dinero como la impetuosa circulación de la sangre; también la contabilidad es aventura, como los tráficos y los naufragios que ésta registra. En la isla desierta de Robinson ni hay dinero ni es necesario; no existe el valor de cambio: «Sólo tenía Valor lo que podía Utilizar.» Pero la partida doble abarca todo; la construcción de la casa en el bosque, la exploración de los alrededores, la caza, el miedo, la oración y la fe en la Providencia, como decía Marx. El tiempo, en esa lucha solitaria por la supervivencia, es más que nunca dinero. Las tempestades de la naturaleza alteran la existencia y el orden preestablecido, pero toda acción humana es Proyecto, planeado racionalmente y vivido con pasión; ninguna obra, dice Robinson en la selva, «puede emprenderse antes de calcular los Costes».

Si para Rousseau Robinson -como Viernes- es el prototipo del hombre naturalmente bueno que, lejos de los vicios de la sociedad, inventa por sí solo la civilización, y si para Kant es el individuo moderno nostálgico de inocentes paraísos naturales, pero consciente de construir un progreso y una civilización que los dejan atrás y los vuelven imposibles, Marx ha visto en el héroe de Defoe «el empresario de sí mismo» que se mueve como si la benévola «mano invisible» de la economía liberal gobernase la naturaleza, o como si los procesos económicos fueran naturales, terminando en cambio por probar que todo, incluso la vida del individuo solo en una isla remota, es sociedad.

Un gran libro no se agota nunca en las interpretaciones ideológicas, que no lo empobrecen sino que lo enriquecen, demostrando su inacabable riqueza que a cada época, como a cada lector, desvela nuevos aspectos y nuevos significados y responde así a las diferentes preguntas de las generaciones que se suceden. Cuando Marx lee y discute sobre Robinson Crusoe es como Platón cuando lee y discute sobre Homero, yendo más lejos que él, pero sólo gracias a él, y encontrándolo a cada paso inesperadamente delante.

Robinson Crusoe es el libro de aventuras por excelencia, uno de esos magníficos libros en los que cada línea es insustituible, pero cuya grandeza es tal que puede ser captada incluso a través de resúmenes y adaptaciones reducidas como las que nos dieron a conocer a casi todos nosotros, en la infancia y adolescencia, esa historia inmortal, cuyo sentido esencial también resplandecía en aquellas sencillas versiones. Como la *Odisea*, *Don Quijote* o *Guerra y paz*, *Robinson Crusoe* se lee y relee muchas veces a lo largo de la vida, descubriendo siempre estratos nuevos, ha escrito Alberto Cavallari, al que se debe no sólo una admirable traducción de la novela sino también un amplio y excelente estudio introductorio, «La isla de la modernidad», donde aborda todo lo fundamental del libro, sus interpretaciones y sus transformaciones en el tiempo, y que no podemos por menos de parafrasear.

A diferencia de otros géneros narrativos, como la novela psicológica, en la de aventuras puede suceder y sucede de todo, las peripecias más inimaginables, cambios de horizontes y de identidad, cabalgadas y desarzonamientos. Con este perfil, la novela de aventuras más ingenua es la más cercana a la realidad, porque también la realidad más prosaicamente uniforme es susceptible, en cualquier momento, de los acontecimientos más imprevisibles. Esa gran y libre aventura de Robinson, que ensancha el corazón y lo abre a paisajes infinitos y a episodios arriesgados y tenaces, es asimismo una de las más grandes parábolas de la modernidad, de la que Defoe es «un Padre Fundador» (Cavallari). Robinson continúa y al mismo tiempo

transforma la novela de aventuras y de viajes de los siglos precedentes; su pluma conquista lo desconocido y lo imaginario a la realidad y al conocimiento, puntillosamente práctico y utilitario, ampliando el viaje a una nueva alegoría moral del individuo moderno.

Robinson es el nuevo *homo oeconomicus*, un protestante capitalista entregado ascéticamente al trabajo; Defoe, que también ha narrado en otras obras maestras -poéticamente todavía más importantes- las despreciadas hazañas eróticas de Moll Flanders y Lady Roxana, hace de Robinson un personaje sin vida sexual, «Adán sin Eva» (Cavallari): en la penúltima página, matrimonio tardío, paternidad y viudedad del héroe se resumen en dos líneas y media, dentro de un total de trescientas páginas. Con el buen salvaje Viernes, Robinson vive en fraterna y democrática amistad, pero él es dueño y señor de la isla, vanguardia de la colonización blanca, encarnación bifronte de la ambigüedad del progreso, que lleva civilización y dominio, libertad y nuevas esclavitudes, en una trágica espiral que marca el pecado original de la modernidad.

En muchas historias precedentes de mar y de naufragio, la isla a la que arribaban muchos fugitivos, amotinados y rebeldes, era un refugio, un lugar de pureza y libertad donde escapar de los males de la historia y la sociedad; en cambio Robinson -como tantos imitadores suyos- vive la isla al principio como un exilio de la civilización y después la goza casi como una colonia. Profundamente religioso, Robinson es el adalid de una religión ilustrada del progreso y de la técnica que poco a poco absorbe cualquier trascendencia en una despiadada y niveladora secularización; como Ulises disuelve con su racionalidad el encanto -y el horror- del mito, de las sirenas y de los cíclopes, Robinson tritura la poesía de la vida en la férrea ejecución del Proyecto, en la finalidad social a la que se someten todas las diversidades de la existencia, y la novela es la sobria y muy poética representación de este triunfo de la prosa burguesa.

Defoe es al mismo tiempo cronista neutral, cantor imaginativo e inevitable desvelador del nuevo *homo oeconomicus*, destinado a dominar el mundo, y del capitalismo, la fuerza más revolucionaria, subversiva y desarraigadora de la historia, con su vitalidad creadora, destructiva y autodestructiva como el hado. No es casualidad que sea uno de los creadores si no el creador -después del *Quijote*- de la novela moderna, el género literario que asume en su propia forma la vitalidad, la vulgaridad, lo prosaico, el compromiso y la contradicción de la modernidad burguesa. Defoe capta este mundo en sus grandes novelas y lo refleja sin prejuicios en su trabajo de gran periodista que, consciente de cuánto condiciona el poder económico la libertad de prensa, logra decir la verdad confundiendo a quienes le dan trabajo, ya que pasa de los liberales a los conservadores para expresar ideas liberales, cobrando a menudo de los unos cuando trabaja para los otros, recuerda Cavallari.

Como decía Trevelyan, es el primero en ver morir el viejo mundo con ojos modernos; el primero en advertir que Europa y Occidente ya no eran capaces de comprender, de exorcizar, de integrar al Otro que estaban descubriendo y conquistando, ni de librarse de su fantasma. Como conviene a la obra maestra de un autor a menudo sin un céntimo, pero consciente del nuevo papel del dinero y del mercado, *Robinson Crusoe* fue el primer best seller de la literatura mundial: ya en la bibliografía de Ullrich, editada en 1898, se habla de 196 ediciones, muchas de ellas aparecidas muy pocos años después de la primera, y de 110 traducciones (incluidos gaélico, bengalí y turco). Por otra parte, la novela tuvo innumerables imitaciones y refundiciones, sobre todo en Alemania, donde aparecieron las llamadas *Robinsonaden*, cuyo número oscila en torno a las 200-250, si bien -como he podido verificar personalmente tras haber leído un centenar de ellas- es difícil establecer una cifra precisa, porque con frecuencia se superponen y se plagian unas a otras.

Hay un *Robinson holandés* (1721) y, en los años siguientes, un francés, un alemán, un nórdico, un westfalo, un sueco, un americano, un inglés, un silesio, un español, un bajo-sajón, una *Señorita Robinson*; hay, además, un *Robinson médico*, un librero y un «filosofador»; está el pedagógico de Campe (1779); otras novelas no recogen el nombre en el título, pero insisten en el naufragio en la isla desierta, la construcción de la casa y, por tanto, del mundo, y el encuentro con el salvaje.

Están influenciados por Defoe, pero también por otros textos como *La historia de los sevarambos* de Denis Veiras o *La tierra austral* de Gabriel Foigny, impregnados por la inquietud y la crisis de la conciencia europea -magistralmente analizada por el viejo libro homónimo de Paul Hazard- que, desvinculándose del clasicismo absolutista y dogmático del siglo XVII y descubriendo nuevos mundos, se ponía en cuestión a sí misma y soñaba tierras desconocidas y vírgenes como teatro de utopías político-morales, sede de fabulosos reinos de paz, de igualdad, de libertad religiosa, de comunidad de bienes y comunión sexual.

La utopía es el horizonte de estas aventuras de mar y de naufragio, el sueño de un próspero Estado de naturaleza, pero Robinson, el hombre nuevo de este soñado mundo nuevo, es en realidad el centinela de la Historia que avanza destruyendo los presuntos paraísos, aunque con frecuencia este avance asume la ilusoria forma de una huida, tal como sucede en la más bella -la única verdaderamente bella- robinsonada, *La isla Felsenburg* o *Maravillosos destinos de algunos navegantes* del alemán Johann Gottfried Schnabel (1731), en la que varias personas, tras muchas vicisitudes, arriban a la isla para fundar allí una utópica comunidad patriarcal. Como sucederá, con muy diferentes inquietudes y profundidad, en el mito de los Mares del Sur de Melville, Stevenson o Gauguin, la isla es con frecuencia paraíso erótico, libre y al tiempo inocente. En el *Joris Pines*

(1726), refundición de un texto más antiguo, la comuna sexual es además comunidad incestuosa; en el *Robinson alemán*, la madre del protagonista se une a un gran mono y le da hijos. Licenciosidad y moralismo edificante conviven a veces en estas novelas, muchas de las cuales no son menos adocenadas e insulsas que *La isla de los famosos*, la moderna robinsonada televisiva; el pasado está tan lleno de belleza y de estupidez como el presente.

El mito de Robinson ha continuado vivo en reelaboraciones pedagógicas, refundiciones por entregas, relatos para adolescentes como el edificante *Robinson suizo* del párroco Wyss, y textos de primera calidad, desde *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967) de Michel Tournier, donde el salvaje lleva al burgués a una mágica existencia primitiva, a *El muro* (1963) de la austriaca Marlen Haushofer, las experiencias de una mujer única superviviente de un misterioso fin del mundo, y *El hombre aparece en el holoceno* (1979), tal vez la obra maestra de Max Frisch, llena también del sentido de irreparable, irónico y trágico final del individuo en el aluvión de la naturaleza y de la historia.

La robinsonada total, según Adorno, la escribió Kafka, en cuyos textos el hombre no es más que un naufrago sólo en una realidad inexplicable. No hay final para el naufragio, pero tampoco inicio. Así como Selkirk, el marinero naufrago en cuyas aventuras se inspiró Defoe, había encontrado en la isla a otro que había llegado antes que él, Will el Mosquito, casi todo Robinson encuentra en la isla a un predecesor o las huellas de su estancia: un sajón encuentra a un viejo español; el alemán, en cambio, el cadáver de su padre; otros hallan escritos de naufragos, muertos mucho tiempo antes, en los que se habla de otros naufragos todavía más antiguos y así sucesivamente en un «pozo del pasado» que fascinaba a Thomas Mann y en el que nunca se toca el fondo. El origen es más incierto, intangible e infundado que el final; quizá no exista y el naufragio -el mal, el dolor, la insensatez y la resistencia a todo esto- se repite desde siempre. No es casualidad que Camus eligiera una frase de Defoe como epígrafe para *La peste*.

Corriere della Sera,
28 de noviembre de 2004

SCHILLER, GENIO CLÁSICO DE LA MODERNIDAD ANTICLÁSICA

Una idea, para ser eficaz y actuar sobre la realidad, debe convertirse en energía. De hecho, a un agorafóbico no le basta, para calmar su angustia y atravesar una plaza, saber racionalmente que allí no hay ningún peligro, sino que necesita transformar ese conocimiento en un sentimiento espontáneo, vivido con toda su persona, no sólo con la mente, también con el cuerpo. Lo mismo se puede decir de todas las convicciones, pensamientos, estados de ánimo y afectos de un individuo o de una comunidad.

No fue un psicólogo o cultivador contemporáneo de la ciencia que hace más de un siglo estudió y exploró el inconsciente quien dijo esta frase sobre las ideas convertidas en energía, sino un poeta clásico muerto hace doscientos años, Friedrich Schiller. Glorificado y encasillado a menudo como poeta de la libertad y del noble y abstracto idealismo, Friedrich Schiller, sin embargo, se revela cada vez más como un genio impetuoso y esquivo de una desconcertante modernidad. Nacido en 1759 en una Alemania todavía arcaicamente provincial y fraccionada en miles de pequeños estados premodernos, y muerto en 1805, después de haber visto la radical transformación de Europa y de su cultura secular con la Revolución Francesa y el régimen napoleónico, Friedrich Schiller representa -junto con Goethe, con quien mantuvo lazos de estrecha colaboración y amistad- la bandera, quizá demasiado simbólica, del clasicismo alemán, el último período de cultura universal vivido por Occidente.

Ser uno de los dos Dioscuros y casi un estilizado busto marmóreo de esa altísima civilización lo ha hecho muy popular, pero, tal vez, ha perjudicado la comprensión de su compleja e inquietante grandeza; lo ha convertido en el ídolo de las generaciones decimonónicas, de aquellos estudiantes alemanes que veían en él al poeta patriótico y lo hicieron sospechoso para los partidarios de la poesía pura, como Benedetto Croce, que desconfiaban -sin razón en este caso- de toda «poesía de las ideas». Nietzsche, harto del binomio «Goethe-Schiller» -que le parecía un símbolo de ese *pathos* alemán que tanto aborrecía-, tuvo palabras sarcásticas en relación con ese culto.

Genio del teatro, en el que demostró una intuición y un instinto como pocos autores del mundo, Schiller es también sin duda el poeta de la libertad, desde su primer drama, *Los bandidos* (1781), antitiránico y libertario; el poeta de las grandes y generosas pasiones que, no por casualidad, han nutrido el melodrama decimonónico; el autor del *Himno a la alegría* (1785), que inicialmente iba a llamarse *A la libertad*, musicado por Beethoven, y de la *Canción de la campana*, que celebra la universalidad humana de los valores familiares, de la vida que es nacer, casarse y morir, del impetuoso combate con la realidad creativa y amenazadora. En los salones románticos -donde se mezclaban la genial revolución cultural y la invención de una rompedora vanguardia experimental, todavía hoy viva, con una vulgaridad *radical chic*- se reían del sagrado clasicismo de esa canción; Caroline Schlegel, musa erótico-intelectual de un grupo que quería fundir y confundir vida y poesía, decía que la recitaba meándose de risa.

Pero la libertad que canta Schiller -como la de la gran música operística del siglo XIX- no es, en realidad, noble retórica, sino que ajusta las cuentas, en un crescendo trágico, con las contradicciones, las sombras, las oscuridades que anidan en la maraña humana, tanto en el plano individual como en el colectivo. Sus dramas, alimentados por un profundo conocimiento histórico y filosófico y animados por un talento escénico sin parangón, sondan los intrincamientos en que se debate la libertad, personal y política, en el mundo moderno. En una obra maestra como *Don Carlos* (1787), la lucha por la libertad pasa por la culpable necesidad que implica usar medios injustos en nombre de un buen fin, cuya obtención es al mismo tiempo afirmación y negación del ideal, liberación y violencia, en tanto que la sombría soledad del tirano también se muestra humanamente compleja. En el grandioso y coral *Wallenstein*, en cambio, la dramática figura del melancólico e indeciso condotiero tentado por el poder desemboca en una pesimista e irreconciliable contraposición, profundamente alemana, entre política y moral, entre acción y conciencia, con la sanguinaria y total guerra de los Treinta Años como fondo. Esta investigación de las profundidades del corazón humano y de la acción política se acentúa en los últimos textos teatrales, a menudo incompletos o apenas esbozados, como el

Demetrius, admirablemente estudiado por Leonello Vincenti en un ensayo de hace cincuenta años que todavía resulta sorprendentemente esclarecedor.

Schiller trató como pocos poetas el problema de la libertad y de las libertades de los modernos, el nexo entre derechos humanos y derechos históricos, entre código y tradición, entre pasión y libertad, entre orden y revolución. Esta poesía sobre la ley -sobre sus límites, su necesidad, su complejidad- resulta de una pasmosa modernidad y no se puede comprender sin adentrarse en esa fascinante trama de literatura y derecho, como ha hecho en sus excelentes ensayos Maria Carolina Foi, hoy por hoy, la mayor estudiosa italiana del autor alemán. Schiller vive y representa un giro significativo de la modernidad; contemporáneo de Goethe y de Kant, de Hegel y de Beethoven, de los románticos y de Napoleón, asiste con entusiasmo a la Revolución Francesa para retirarse horrorizado por el terror, pero sin caer -a diferencia de los románticos- en los brazos de una reacción, sino siguiendo la línea ilustrada, liberal y progresista de su juventud.

Junto con Goethe, creó en Weimar el clasicismo alemán -mejor sería decir «clasicidad», sugería Sergio Lupi-, utopía de una armonía de vida política, cultura y arte que sólo podía realizarse en un pequeño estado como Weimar, en el que todo estaba al alcance de la vista y de la mano, como en la antigua *polis* griega, y que, si bien no consiguió salvar de forma duradera el humanismo evitando revoluciones y reacciones, constituyó el último período universal-humano de la civilización occidental, increíblemente fecunda en obras maestras y capaz de transmitir el sentido integral de la totalidad, de la relación armoniosa entre el individuo y el Todo.

Alumno ideal de Kant y de la moral kantiana, Schiller opone al rigorismo de esta última, enemiga declarada de cualquier inclinación sensible, la utopía del «alma bella», del individuo tan armoniosamente formado que ya no necesita dominar o reprimir sus impulsos malvados, porque su persona tiende unitaria y espontáneamente al bien, con la espontaneidad de la gracia que puede prescindir del esfuerzo de la dignidad, tal como lo explica un magnífico ensayo de 1793. Schiller acepta plenamente el progreso y la modernidad, pero se da cuenta de que el desarrollo general de la civilización también inflige limitaciones y heridas al individuo, profundas heridas ocultas que, por otra parte, sólo la civilización y el progreso pueden curar, sobre todo gracias al arte. Nacen así las extraordinarias *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), donde el arte se convierte en maestro de la humanidad, no a través de un nocivo esteticismo aplicado a la vida, concepción decadente ajena por completo a Schiller, sino porque el arte, un juego tan serio como el de los niños, libera del servil sometimiento al peso de la realidad y enseña la creatividad que es, ante todo, libre construcción de la propia persona.

Poeta y ensayista clásico de desconcertante modernidad, Schiller intuye con gran anticipación el malestar de la civilización; muchos de sus famosos poemas hablan del exilio de los dioses, de la escisión entre sentimiento y reflexión, entre vida y poesía, y tratan de curar ese malestar, con conciencia del nexo entre la psicología profunda y política.

Como dice en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1800) -ensayo soberbio que bastaría, por sí solo, para comprender lo que todavía hoy está ocurriendo en el arte-, la poesía ingenua, la unión clásica con la naturaleza, está irremediablemente perdida, situada en un pasado irre recuperable; la poesía de los modernos sólo puede ser sentimental, es decir, la conciencia de esta escisión y de esta distancia, el intento de recuperarla por medio de una búsqueda nostálgica, que nunca consigue colmarla, sino que sigue girando en torno a ella, como un planeta alrededor de un sol inalcanzable, cuya fuerza centrípeta impide que se pierda en un nebuloso y malvado infinito.

Pocos meses después de la publicación de este ensayo clásico, Friedrich Schlegel, inventor y teórico del Romanticismo, escribe un nuevo ensayo que invita al arte moderno a hacerse más sentimental, excéntrico y extravagante, a alejarse cada vez más de cualquier centralismo clásico y a acentuar la discordancia. Son las dos vías del arte contemporáneo, ambas conscientes de la significativa fractura de la civilización. En unas conocidas páginas, Thomas Mann contrapuso a Schiller, atormentado hijo del espíritu y poeta sentimental, con Goethe, hijo de la naturaleza, prodigiosamente armonioso y último poeta ingenuo. También Schiller lo creía, aunque sabía que nadie, ni Goethe, y quizá tampoco Homero, lo había sido verdaderamente, y que el vínculo con la naturaleza estaba roto desde siempre.

Corriere della Sera,
18 de mayo de 2005

SIEMPRE HACIA CASA

«¿Adónde os dirigís?», se pregunta a los viandantes en el *Enrique de Ofterdingen*, obra maestra de Novalis y de la literatura romántica alemana y europea. «Siempre hacia casa», es la respuesta. La magnífica novela inacabada de Novalis -interrumpida por la muerte del jovencísimo autor en 1801, pero sobre todo por la imposibilidad intrínseca de llevarla a término, precisamente porque se proponía representar toda la realidad y su devenir sin final- es uno de los libros en los que el viaje aparece como odisea o como viaje no sólo en el espacio, sino también en la vida. La gran pregunta que a todo Ulises le formulan y se formula a sí mismo es si él, mientras atraviesa el mundo y la existencia, puede regresar a casa, a Ítaca, es decir, a sí mismo, confirmado en su identidad -pese a todas las peripecias extraordinarias- y confirmando su sentido de la vida o si, más bien, se ha visto obligado a andar siempre adelante y siempre más lejos y ha descubierto la imposibilidad de formar su persona y de encontrar un significado en las cosas, perdiéndose por el camino y convirtiéndose constantemente en otro.

Esta odisea sin retorno a Ítaca es, sin duda, el viaje, el destino más frecuente de los Ulises modernos. Sin embargo, muchos grandes escritores revolucionarios e innovadores en las técnicas expresivas y en la desarticulación del mundo son a veces grandes conservadores que ratifican la perennidad de lo universal-humano. El Ulises de Joyce vuelve a casa, como el de Homero; reencuentra y confirma su propio mundo y a sí mismo, con sus afectos y valores. Asimismo Novalis, el suave y numínico destructor de la narrativa tradicional e inventor de una audacísima forma de novela que rompe todo género y todo límite, imaginaba el vagabundear de su héroe como un gran regreso que debía llevar el universo entero a casa, a esa casa natal que cada uno, dirá más tarde Bloch, cree con nostalgia ver en la infancia y que, sin embargo, se encuentra en un futuro liberado, en la mitad final del viaje.

Novalis, escribía en un memorable ensayo Isabella Berthier, celebra al mismo tiempo la revolución y la tradición, anhela la ecúmene católica medieval en el ensayo *Cristiandad o Europa* (1799) y una religión del porvenir que redima la vida de toda penosa opacidad social y de toda mercantilización burguesa con una poetización total de la existencia. Novalis es un Rimbaud suave y angélico, pero no menos radical en la exigencia de transformar el mundo y en el descubrimiento de ese accidentado y cenagoso archipiélago subterráneo que constituye el Yo, aparentemente unitario y, no obstante, tan extraño a sí mismo, hasta que la poesía rompe la costra que lo mantiene engañosamente unido para sumergirlo de nuevo en el océano del universo. Su figura recurrente del minero que se introduce en las vísceras de la tierra es una metáfora de este descenso a los infiernos de la vida.

Novalis termina la primera parte del *Enrique de Ofterdingen* en 1799. Para entonces ya había escrito otro fragmento narrativo, *Los discípulos de Sais*, y, sobre todo, los *Himnos a la noche*, definidos como la «Vida Nueva» del Romanticismo. Inspirados por el dolor a causa de la muerte de su amada Sophie, estos *Himnos* cantan a la noche, en la que los confines y límites de las cosas se disuelven y toda perfección naufraga en el infinito, pero saben expresar el éxtasis de amor y de eternidad con límpida nitidez lingüística y elevadísima intensidad poética. Desde entonces, la noche, la ausencia, lo negativo, la cara oculta y nunca vista de la luna serán un paisaje y un espacio privilegiado de la poesía occidental, una dimensión necesaria.

En esos años -en particular entre 1798 y 1800, en el círculo cultural de Jena-, gracias también a Novalis, nace en Alemania, en una increíble simbiosis de literatura, arte y filosofía, el Romanticismo, una revolución total para bien y para mal, que cambió completamente el arte occidental, las relaciones entre vida y arte, y está todavía en curso. Novalis piensa, como August Wilhelm Schlegel -fundador junto con su hermano Friedrich del Romanticismo-, que «la poesía de los antiguos era la de la posesión, la nuestra es la de la nostalgia». La primera parte del *Enrique de Ofterdingen* se titula, de hecho, *La espera*, y expresa una poesía como tensión siempre insatisfecha por un objeto siempre esquivo, la aspiración a un absoluto intangible, un deseo que se atormenta y complace con su propia inquietud. Como toda obra romántica, e incluso más, el *Enrique de Ofterdingen* quería representar el infinito, la totalidad del cosmos, en todos sus aspectos, recordando su pasado entero y profetizando el futuro. El anhelo de una plenitud imposible induce a todo auténtico artista romántico a menospreciar cualquier obra de arte concreta, sobre todo la propia, como una

etapa insatisfactoria y provisional de un camino sin fin hacia el inalcanzable infinito, camino que los románticos definen como «poesía universal progresiva».

La ironía romántica es este sentido nihilista que relativiza la creación poética acabada, al considerarla insuficiente y superada en el momento mismo de su conclusión. Con frecuencia, el poeta romántico reduce la realidad a fragmento y compone un caleidoscopio del fluir de la vida con el cambiante mosaico de los propios fragmentos. Las obras antiguas, dijo Friedrich Schlegel, se han convertido en fragmentos con el transcurso del tiempo, las modernas nacen como fragmentos. Después del Romanticismo, la novela es una obra en formación, el *work in progress* tan del gusto de las vanguardias, que nacen del Romanticismo y de su ruptura, para bien y para mal, de los cánones objetivos y de las reglas de la razón, de los diques de una retórica garantizada durante siglos, de las medidas de la inteligencia y del gusto. El Romanticismo ha abierto nuevos caminos tanto a la genialidad como a la cursilería y al mal gusto; gracias a él se ha vuelto difícil distinguir una obra maestra de una estúpida trivialidad.

El protagonista homónimo de *Enrique de Ofterdingen* es un poeta y la novela cuenta su formación, es decir, su experiencia total de la realidad en busca de la flor azul -símbolo de la poesía que no se limita a la página sino que abarca la vida entera- a través del encuentro con todos los aspectos de la naturaleza, de la historia, de la sociedad, en una simultaneidad de cada cosa que, literariamente, no podía ser más que un fragmento. La obra es una «novela de formación», en cuanto que afronta la gran pregunta formulada por la moderna sociedad de la división del trabajo: si el individuo debe formar su personalidad insertándose en la «prosa del mundo» de las necesidades sociales, sacrificando gran parte de las propias exigencias y posibilidades y desarrollándose unilateralmente en una única dirección, para llegar a ser así un elemento útil en el engranaje de la realidad; o bien, si el individuo puede y debe desarrollarse en todas las direcciones, sin amputarse ningún sueño, sin aceptar el prosaísmo burgués y apostando todo «a la poesía del corazón», como sostiene Novalis en su novela, en polémica con *Wilhelm Meister* de Goethe.

Tal poetización universal, que rescata de la reificación, es asimismo la odisea del espíritu -inspirada por la filosofía de Schelling- que se reúne con la naturaleza y supera de ese modo cualquier escisión intelectual. Esta «poesía del corazón», que ambiciona fundar la edad de oro, es experta en la noche, en lo negativo. En su novela y en los *Fragmentos* -verdadera enciclopedia global y fragmentada del cosmos-, Novalis es un Orfeo que desciende a las tinieblas de la psique y de la existencia e investiga con asombrosa temeridad el proliferante caos del inconsciente, los procesos patológicos, las posibilidades ofrecidas por la enfermedad a la comprensión y a la metamorfosis del Yo y de la vida misma, y la confluencia del elemento físico y del psíquico. Su delicada y purísima flor azul nace de esas profundidades enfangadas del ser en donde no es posible separar la vida de la muerte, el espíritu o la energía de la materia, la creación de la putrefacción. Novalis habría apreciado las palabras de Svevo, según las cuales la vida es una enfermedad de la materia.

Corriere della Sera,
21 de marzo de 2001

LA SOMBRA Y LA LLAMA

«Hay una enorme zona de sombra -ha escrito Javier Marías- en la que sólo la literatura y las artes en general penetran; seguramente, como dijo mi maestro Juan Benet, no para iluminarla y esclarecerla, sino para percibir su inmensidad y su complejidad al encender una pobre cerilla que al menos nos permite ver que está ahí, esa zona, y no olvidarla.» La vida es a la vez esta profunda oscuridad y esta luz débil pero tenaz. Las filosofías, las religiones, las visiones articuladas del mundo deben elegir responsablemente entre estas dos verdades, incluso ajustando las cuentas con ambas; deben decir si prevalece la luz o la tiniebla, si la existencia está iluminada por un significado o si es un precipitarse en el abismo. Sin embargo, la literatura no tiene deberes de coherencia ideológica, no tiene que proponer mensajes ni enunciar sistemas filosóficos y morales; puede y debe representar la contradictoria experiencia del todo y la nada de la vida, de su valor y de su absurdidad. Por eso, el escritor más grande es a menudo el que no parece tener una filosofía y quizá tampoco una personalidad precisa; como Shakespeare, es un nadie que habla para todos, dando voz tanto a la desesperación como a la felicidad.

Hoffmann, el genial y febril escritor romántico alemán que quema su vida y crea su obra en un brevísimo período de tiempo, es el poeta de esa enorme zona de sombra y a la vez de la cerilla que permite percatarse de la oscuridad. Nacido en Königsberg, en la Prusia oriental, en 1776, y muerto de tabes dorsal en 1822, contemporáneo de acontecimientos que transforman violentamente el mundo -como la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas- y del extraordinario florecimiento literario, filosófico y musical de la Alemania clásica y romántica, Hoffmann consumió vertiginosamente su existencia entre su trabajo de juez prusiano en varias ciudades alemanas y polacas, los amores tumultuosos, la pasión por la música y el teatro que lo llevaron a hacerse crítico, empresario teatral y autor de óperas, el estudio desordenado pero profundo de las nuevas «ciencias del alma» que se adentraban en el inconsciente, el uso y abuso del alcohol y otros excitantes, la enfermedad que lo devoraba con dolores insoportables y la redacción de una vasta y proliferante obra narrativa compuesta en pocos años con una inagotable creatividad.

Su primer cuento, «El caballero Gluck», es de 1809; su primera colección, *Fantasías a la manera de Callot*, de 1814-1815, y siete años después, a su muerte, el escritor deja numerosos relatos y novelas, uno de los grandes corpus narrativos del siglo XIX, orientado ya hacia las inquietudes más turbias y perturbadoras de la época contemporánea. No es casualidad que Hoffmann sea tan apreciado por Baudelaire, influya en Gógol y Dostoievski, y sea leído e interpretado por Freud como una clave para comprender la dinámica del inconsciente y el fenómeno de lo «perturbador».

El primer cuento, «El caballero Gluck», presenta a un personaje vestido con ropas anticuadas y con una idea fija, la de ser Gluck, el gran músico muerto tiempo atrás. Es un desequilibrado, pero -como ciertas mínimas espirales narrativas quizá no excluyen- «podría» ser verdaderamente Gluck. Hoffmann, que se aventura en los repliegues más oscuros de la psique y de la realidad, a veces tan indescifrable como el inconsciente, los aborda sin complacida coquetería, con inexorable racionalidad y a la vez con desencadenada fantasía, sabiendo que sólo la llamita de la cerilla puede dar cuenta de la sombra, pero que, después de cualquier explicación, siempre queda un residuo indeleble de sombra y de ambigüedad. Es uno de los primeros y de los más grandes poetas del sosias y también por ello Dostoievski será uno de sus apasionados lectores.

Impresionado por la doctrina de Fichte del yo y del no-yo, Hoffmann la interpreta como un desdoblamiento psicológico, con una genial incorrección filosófica que, si bien no hace justicia al pensamiento fichteano, le permite ahondar en la psique y en la fantasía con sorprendentes intuiciones que hacen de él también un precursor de la angustia moderna y de la pirandelliana disociación de la personalidad. Muchos personajes suyos se encuentran ante su propio sosias, desde su álter ego Kreisler, atormentado músico paralizado por un exceso de incontrolada sensibilidad y destinado a naufragar en la locura, a fray Medardo, protagonista de *El elixir del diablo*, estupenda novela de aventuras, análisis psicológico e investigación moral, una especie de *Crimen y castigo* de la época romántica en forma de tenebrosa novela gótica o novela negra, como muchos cuentos de Hoffmann llenos de misterio. Para crecer y vivir, el hombre debe saber encontrar a

su sotas, mirarlo a la cara en lugar de apartarlo y realizar el viaje de Ulises por los abismos del propio inconsciente; sin embargo, con frecuencia el hombre se muestra débil y poco preparado para este viaje, sin el que no hay salvación pero en el que es fácil perecer.

Buen conocedor de la nueva medicina romántica, de los nuevos campos que ésta, aún confusamente, abría y de sus nuevos métodos -la interpretación de los sueños, el sonambulismo, la despersonalización, el hipnotismo, el magnetismo-, Hoffmann narra los aspectos fisiológicos y morales de la fenomenología psíquica. La disgregación de la personalidad aparece unas veces como una tentación moral, la indiferenciación de las pulsiones incluso las más violentas -contra las que lucha hasta el final, nunca vencedor y nunca vencido, fray Medardo-, otras, como una festiva liberación de la prisión del yo. Si para fray Medardo la locura es mal y dolor, en cambio, para otro personaje del romanticismo, Belcampo, es una organización más libre de los muchos núcleos que forman la personalidad, no aprisionada ya por la rígida coraza de la conciencia ni disciplinada como una marcha militar, sino suelta en un alegre carnaval, en un libre fluir de la vida y del deseo.

Hoffmann es al mismo tiempo romántico e ilustrado o, mejor dicho, un fantasioso ilustrado autocrítico y pesimista. A menudo desenmascara la banalidad de la tiniebla, la ridícula fascinación por lo irracional y por las engañosas misticistas que invitan a abdicar de la razón con la promesa de prodigiosas revelaciones esotéricas, que se manifiestan misterios de barraca de feria. Él sabe bien que sin la llamita ni siquiera es posible darse cuenta de la noche. Pero, de igual modo, sabe cuán frágil y precaria es muchas veces la racionalidad del individuo -y de toda una cultura- que sucumbe con tanta facilidad a lo irracional y sabe, por tanto, cuán precario es también el sosegado optimismo racionalista. Injustamente relegado por los espíritus altivos como Goethe y Hegel -que, miopes, veían en su obra una extravagancia satisfecha con el caos-, y amado por los grandes exploradores del mal como Baudelaire o Dostoievski, Hoffmann fue rechazado por los surrealistas que -con razón, desde su punto de vista- en él olfateaban y se oponían al poeta que está fascinado por el sueño, pero no renuncia a tratar de explicarlo.

La desgracia llega a veces de lo más amado y profundo en el corazón del hombre, por ejemplo del arte. En el más grande de sus cuentos, «El hombre de la arena», tan admirado por Freud, el protagonista, un artista asediado por una pesadilla infantil que destruye su existencia y su psique, llega casi a curarse en cierto momento, pero se esfuerza por recuperar la pesadilla y volver a sentir aquella angustia porque la necesita para su arte. Así pues, da rienda suelta otra vez a sus propios demonios y es destruido por ellos. Románticamente enamorado del arte y especialmente de la música como supremo conocimiento y expresión de la vida -individual, histórica, cósmica-, Hoffmann intuye además el terrible potencial diabólico y destructivo, el devastador egoísmo y la seducción maléfica; presiente, sin aceptarlo, que el mal y lo negativo se están convirtiendo en los únicos y más auténticos -pero no por ello menos inhumanos- temas de un arte realmente moderno capaz de afrontar las heridas de su propia época sin consuelos moralizantes. La nueva relación entre el arte y el dinero a menudo hace del artista una víctima y un cómplice al mismo tiempo, un clown que justifica con la torpeza mezquina y brutal de la sociedad la propia impotencia estridente y cruel; muchos personajes de Hoffmann son artistas fallidos.

Todavía más ácida es la crítica a la ciencia, de la que el escritor toma su siniestro poder para simular la vida, volviéndose más vital que ésta: sus personajes se enamoran sexualmente de las mujeres mecánicas, fabricadas en un laboratorio, más que de las de carne y hueso. Pero la ciencia tiene a sus ojos un poder todavía más inquietante y totalitario: el de nivelar y aplanar toda anomalía y toda diversidad, imponiendo un modelo humano uniforme y sometido. Intérprete del nihilismo que comenzaba entonces a erosionar la civilización europea, Hoffmann traduce esta profunda problemática en una narrativa fascinante, llena de aventuras, misterios y golpes de efecto, poblada por espectros, envarados y grotescos consejeros, autómatas, sinvergüenzas, etéreas jóvenes y vampíricas mujeres fatales, oficiales, médicos aprendices de brujo, violines seccionados por músicos fanáticos ansiosos de comprender el secreto de su armonía, artistas atormentados y criminales, todo ello en el marco de una Alemania de provincias, a veces plácidamente burguesa, a veces espectral y pavorosa como el pasado que se resiste a morir y retorna.

Desigual en los resultados de sus distintas obras, en ocasiones indulgente con llamativos defectos debidos a su desbordante fantasía, Hoffmann sabe también contar el vacío con enorme vitalidad. Sobre todo, sabe crear estructuras narrativas de complejidad extrema, donde el entretejerse de puntos de vista y la alteración del orden temporal del relato desmoronan cualquier certeza y cualquier perspectiva segura. No se propone dejar ningún mensaje definitivo. Algunos de sus últimos cuentos fantásticos son una fiesta de armonía en la que el yo, saliendo de sí mismo y de las propias pesadillas, se descubre hermano de todas las demás criaturas del universo; es él mismo saliendo de sí mismo y reencontrándose en las flores, en los otros, en toda la multiplicidad del mundo que es como un espejo, siempre cambiante pero fiel a sí mismo. Y así, en una casa muy burguesa de Dresde, se puede hallar la Atlántida, el infinito de la naturaleza. Pero en estos días finales de su existencia, Hoffmann escribe «La ventana esquinera de mi primo», terrible y anticipadora parábola de la ausencia moderna, historia de un escritor que ya no consigue escribir porque el pensamiento, al pasar de la mente a los dedos, se le bloquea y no llega al papel, que continúa en blanco. «Para mí -dice, y quizá no habla

sólo de sí mismo- se ha terminado.»

Corriere della Sera,
1 de septiembre de 2003

LA NIÑA ANTE EL ESPEJO

Bettina Brentano tenía doce años, cuando, poco después de regresar del convento de Fritzlar a casa -a la casa de su abuela materna, que la había acogido tras la muerte de sus padres-, se mira un día casualmente al espejo de la habitación donde se encuentra con toda la familia. Ve a la abuela, a sus hermanas y «una cara pálida cuyos ojos vivaces escrutaban la imagen reflejada», escribe Leonello Vincenti en un viejo libro de 1928, todavía hoy fundamental. A Bettina le cuesta reconocerse en aquella cara. No es una experiencia excepcional; el rostro de los demás, de las personas que están a nuestro lado, siempre nos resulta más familiar que el nuestro, que a menudo nos parece extraño, ajeno. Más por el genio de su alma que como escritora romántica, Bettina hace de ese sentimiento de extrañeza hacia sí misma -un sentimiento entre los más frecuentes y comunes para todos, al menos en algunos momentos- una clave de su personalidad enigmática e indefinible, un complaciente código de su propio misterio como criatura elemental y, por tanto, como la naturaleza, insondable para los demás y para ella misma.

«¿Quién eres tú, Bettina?», le preguntaba Karoline von Günderrode, una delicada poetisa y su amiga del alma, que se suicidó por un amor desgraciado. Su hermano Clemens y Achim von Arnim, que se convertiría en su marido, veían en ella una encarnación de lo maravilloso y casi todos los que la conocían hablaban de su gracia misteriosa e infantil de ondina: fluida como el agua y maliciosamente inocente como la infancia, partícipe -dice Ladislao Mittner- de «una vida infrahumana y de una vida superior, desconocidas una y otra para el común de los mortales». Como algunos niños -y niña, *Kind*, era la definición preferida que daba de sí misma, como en el título de su libro más famoso y siendo ya madre de siete hijos-, Bettina unía una irrefrenable y a la vez cultivada espontaneidad a la cuidada manipulación, interpretación e imposición de su mágica gracia natural.

Bettina encarna, con estos rasgos, el Romanticismo, aunque en su familia no era ni la primera ni la más dotada para representarlo literariamente ya que, a diferencia de ella, su marido Achim von Arnim y, sobre todo, su hermano Clemens fueron dos grandes poetas románticos. Clemens, tan inquieto, vehemente y vibrante como Bettina, era mucho menos capaz de dominar en la vida esta inquietud sensible y musical, pero supo, en cambio, dominarla y darle forma en el arte, escribiendo no libros sugestivos y agradables como su hermana, sino obras maestras complejas y profundas, especialmente *Lieder* de lírica ensimismada y absoluta, tan misteriosa como el oscuro fluir de la vida.

Bettina Brentano, nacida en 1785 -ella decía que en 1787, iniciando así la mistificación de su existencia desde el nacimiento- y muerta en 1859, creció en el seno de una familia de grandes tradiciones literarias convertidas en experiencia, en vida vivida, y a veces, según el gusto romántico, vida transformada en literatura. La abuela Sophie era una vivaz novelista ilustrada, amiga de Goethe y novia en su juventud de Wieland; la madre, Maximiliane, había fascinado al joven Goethe, que le dio el color de sus ojos y su sonrisa a la Carlotta de *Werther*. La propia Bettina tuvo con Goethe, ya anciano, un flirteo platónico, mucho más intelectual que erótico o sentimental, del que extrajo -quizá incluso lo había vivido para poder inspirarse en él- un libro delicioso y lleno de frescura que mezcla inextricablemente realidad y ficción, *Epistolario de Goethe con una niña* (1835).

Bettina personifica, dentro del Romanticismo, el entreverado de abandono fantástico-sentimental y el sofisticado intelectualismo, que planifica y programa la espontánea e irreflexiva «demonicidad» de la propia existencia; el príncipe trotamundos Pückler-Muskau, uno de sus amores de viudedad, hablaba de su «sensualidad cerebral». En aquellos años, el Romanticismo cambiaba radicalmente el arte y la sensibilidad occidentales, iniciando un capítulo en la historia de la creación y del gusto que está todavía en curso; un capítulo rico en descubrimientos geniales y estrepitosas caídas, que abriría nuevas dimensiones y nuevos caminos aptos para alcanzar cimas excepcionales y que destruiría también la posibilidad de unos dignos valores medios que representaran a toda una sociedad y a toda una civilización; que destruiría todo canon objetivo, permitiendo así las aventuras poéticas más extraordinarias y las más toscas pacotillas en un revolucionario y explosivo cóctel de creatividad sublime y de vulgaridad.

Bettina Brentano, mujer generosa, prepotente y caprichosa, hizo de la inestabilidad emocional la esencia

permanente de su carácter y de su autodefinición de «niña» -que formuló en público, explícitamente, a los cincuenta años- la patente para una libertad que ella misma anhelaba como irresponsabilidad moral, pero que su generosidad de espíritu encauzó hacia nobles y valerosas batallas ético-políticas, como su fervor en defensa de la Revolución Francesa o como, sobre todo, una obra suya de 1843, titulada *Este libro pertenece al rey*, con la que entra en liza por una gran causa progresista: convencer al rey de Prusia, Federico Guillermo IV, para que defendiera la libertad y a siete profesores de Gotinga, abanderados del liberalismo alemán, injustamente expulsados de sus cátedras.

Es cierto también que en este interés subyacía el deseo de ser la ninfa Egeria del soberano, el deseo -acariciado desde siempre- de dominar por persona interpuesta, de ser la musa inspiradora de poetas o la sacerdotisa de los reyes, entusiasta de ellos pero, ante todo, el deseo de ser escuchada y obedecida por ellos. Un deseo que, además, con el paso de los años, podía fácilmente agudizarse y orientarse más a la *libido gubernandi* que al eros; al envejecer, las ondinas y las sílfides con frecuencia se convierten en pitonisas y en más de una joven inquieta y rebelde se incuba una futura doña Práxedes. Bettina habría querido ser la inspiradora -en apariencia esclava, pero en realidad tirana- de su hermano Clemens. Pero lo más importante es que Bettina, a diferencia de la mayoría de los románticos convertidos en reaccionarios, combatiese con sincero entusiasmo e impetuosa inteligencia por la libertad.

En cuanto a Goethe, Bettina quería no tanto seducirle, ni quizá siquiera inspirarle, como ser su oyente por excelencia, esa que comprende perfectamente al genio y es reconocida por éste como un espíritu afín, una actitud que, sobre todo desde el *fin de siècle* hasta estos últimos años, ha generado una insoportable colección de devotas, suspirantes y entrometidas guardianas de la oculta verdad de la Poesía y del Poeta. Pero Bettina tenía el don de la ligereza airosa y pícara, además de la inteligencia y la generosidad; Goethe no sintió por ella ninguna debilidad sentimental, sino una simpatía y estima afectuosas e irónicas, aunque en determinados momentos la considerase «un moscón inoportuno».

Bettina, además, se equivocó al tratar de identificarse a los ojos de Goethe con Mignon, la muchacha que representa la poesía pura y absoluta en el *Meister*, pues el autor la elimina de la novela de forma dolorosa y brutal por ser una criatura pura y solo poética y, por tanto, patológicamente inhumana. Es probable que a Goethe, dado su gusto y genio para la mistificación y el intercambio entre poesía y realidad, le hubiera complacido su «epistolario», con la niña, que Bettina publicó después de la muerte del autor; gran parte de las cartas están reescritas, en un juego delicioso con la continua transformación que lo vivido experimenta en la memoria. Además, había sido Bettina quien despertó en Goethe los recuerdos de infancia al relatarle lo que, a su vez, le había contado la madre del poeta, contribuyendo así a que el poeta escribiese su autobiografía, titulada precisamente *Poesía y verdad*.

Cuando era ya una viuda de más de sesenta años, Bettina intentó un verdadero y fracasado proyecto de educación moral y de dominio amoroso con un joven veinteañero que se había apasionado por la lectura de los libros de la autora y del que ella deseaba ser amante, Pigmalión y su pedagoga, invirtiendo así los roles sexuales tradicionales, que cumplen o al menos han cumplido -piénsese en los relatos de Svevo- el señor burgués que pretende educar en la moral a las jóvenes que seduce. La historia acabó mal, como era previsible, entre la rebelión del protegido, que hasta tuvo la «desvergüenza» -dice Vincenti- de casarse, y los reproches de la maestra, que hizo que el joven le devolviera sus cartas, para retocarlas luego vilmente y hacer con ellas un libro lamentable.

Todo amor verdadero es conyugal, es pasión encarnada en una existencia compartida, pase o no por la vicaría o el registro civil, según las convenciones y convicciones de una época o de un ambiente. También Bettina halló el verdadero amor en el matrimonio y convivencia con Achim von Arnim, notabilísimo poeta, autor y reelaborador de *Lieder*, y miembro de la nobleza terrateniente prusiana, con quien vivió veinte años marcados por el nacimiento de siete hijos. La vida familiar no impidió a Bettina cultivar sus amistades e intereses literarios sobre todo en los animadísimos círculos culturales berlineses, hervideros de luchas por las libertades políticas y sociales, en particular, por la emancipación femenina, propugnada por intelectuales como su amiga Rachel Levin y por ella misma.

Este amor concreto por la libertad no es menos interesante que su misteriosa naturaleza anfibia, que se lamentaba de no conseguir «abrazar el mundo». Bettina decía a veces a su marido, no sin agrado, que en el amor entre ellos existía un «secreto», indescifrable para ella misma, que en ocasiones los mantenía distanciados. En realidad, su misterio es el de todos, porque todo corazón siente vibrar en su interior sentimientos contrapuestos y oscuros que no consigue explicarse. Es el misterio propio de cada uno, incluso -quizá sobre todo- de quien no se erige en portavoz locuaz y privilegiado, como Bettina, y no se entrega a nada de tan mal gusto como el dibujo que hizo ella, en el que se representa a sí misma como una bacante ebria que sostiene una antorcha encendida, mientras un pobre león succiona su pecho para extraer el sustento vital cuyo (presunto) genio necesita.

EL DÉFICIT DEL AMOR

Hay quien alardea de haber amado mucho y quien se acusa de ser incapaz de amar. Ambas declaraciones, aunque sean sinceras, tienen con frecuencia una teatralidad sospechosa. Existen muchas historias de amor en el mundo -apasionadas, angustiosas, violentas, cursispero, quizá, pocos amantes verdaderos. Los menos fiables -casi siempre de buena fe como todos los charlatanes, enfervorecidos y ensimismados en su papel cuando dan gato por liebre de cualquier tipo, incluso sublime- tal vez sean los corazones presas permanentes de la pasión que los embriaga y los atormenta, los que sienten fuerte y poéticamente la seducción de toda la vida y su vertiginoso fluir, y se enamoran de cualquier flor en su cambiante florecer, de cualquier rostro encantador y de cualquier sonrisa huidiza, como otros se enamoran de la luz del mediodía, del canto de las cigarras o de las primeras campanillas de invierno.

Goethe expresó este sentimiento de amor por la naturaleza, este eros dirigido a la vida entera en admirables poesías, como aquella en la que la bellísima Suleika invita a amar por un instante a Dios -el todo, el infinito- en la gracia de su rostro efímero. Este amor es irresistible pero nunca está realmente dirigido a una persona, a su existencia y a su historia, a una criatura amada y sentida como única, insustituible, irrepetible, porque el incesante y cambiante aliento de la vida lleva la fantasía siempre a otra parte. Goethe pierde la cabeza por la jovencísima Ulrike y está dispuesto a hacer cualquier locura por ella; huye de sí mismo y de ese terremoto y escribe en el carruaje la magnífica *Trilogía de la pasión*, pero, un mes después, casi se ha olvidado ya de aquella mujer y de aquella historia. La recuerda con afectuosa e indiferente ternura, como se recuerda con nostalgia el breve e intenso fuego estival de las adelfas y su desaparición, pero pronto se confunde esta floración con la del verano anterior o con la que llegará y no se sabe bien cuál es la flor preferida.

También la poesía de Marin, por ejemplo, es un inagotable cancionero de amor que deja una marca indeleble, pero las mujeres amadas son ráfagas de viento sobre la arena y el mar; su florecimiento y desaparición entenece el corazón, pero como lo entenece a veces la caída de la tarde, y no existe traición en amarlas a todas y en pasar de unas a otras, reencontrándolas y perdiéndolas de continuo en el fluir de la vida, como las olas que rompen en la orilla. Ninguna, con su adiós o, mejor dicho, con su metamorfosis en el correr de las cosas, podría perturbar a fondo al poeta, desanimarlo, hacerle sentir el vacío, el malestar, la desolación, el disgusto, la pantanosa aridez que un verdadero amor por una persona vivida como irrepetible e insustituible deja en el ánimo cuando se termina. Quizá hombres como Goethe y Marin no estuvieron nunca verdaderamente enamorados, quizá es el hombre, en particular, quien, como dice un verso de Anna Maria Carpi, «*ama in trasferta*», ama de paso.

Ese tipo de amor indiferenciado es al mismo tiempo abandono y abuso, la pasión de quien arranca una flor de la tierra, el amor de Saba por la «*calda vita*», la vida cálida, su dolorosa y «*taciuta brama*», la silenciosa ansia, que le hizo escribir algunos de los más bellos poemas del siglo, y no sólo del siglo, y que es un verdadero sufrimiento del corazón, pero resulta difícil distinguirlo del deseo del gato al que se le hace la boca agua -y, quién sabe, quizá también el corazón- cuando ve al ratón. Probablemente este eros dionisiaco, poético y abusador -Goethe se autodefinía como «aquel que mucho da y mucho toma» sea sobre todo masculino. Es masculina la renuencia a hacer de un amor el propio elemento, como lo es el mar para un pez; con frecuencia las grandes amantes valen más: sus amores están más libres de las reticencias, sublimaciones, representaciones y escrúpulos noblemente camuflados tan frecuentes en los hombres.

Tal vez el amor frío -como el título de una novela de Livio Garzanti- diga la verdad sobre el corazón mejor que el *pathos* pasional, la lucidez de quien no declama el propio sentimiento ni a sí mismo siquiera, precisamente porque conoce las dificultades, los obstáculos inesperados, los crueles equívocos, las diabólicas contradicciones que acechan el amor y, por tanto, conoce a fondo su angustia, su fuerza excitante y devastadora, y la perdición tristanica. Esta seca constatación de la precariedad y terribilidad del amor es la forma más radical de la pasión: el amor, evitado y soslayado, de Zeno por Ada o de los personajes de las *Liaisons dangereuses* es mucho más fuerte que el del yo lírico de Goethe que escribe la *Trilogía de la pasión*.

Decir «yo no soy capaz de amar» puede ser más honesto que decir que se ha amado y pecado mucho, pero puede ser igualmente engañoso, como lo es, por ejemplo, Grillparzer cuando, a los treinta años, se lo confiesa

a su amigo Altmüller. Lo dice en 1821, el mismo año en que se compromete con Katharina Frölich e inicia una agotadora, retorcida y paralizante aventura sentimental en la que, más tarde, se vería reflejado Kafka, al que le gustaba Grillparzer tanto por su grandeza poética como por la afinidad en la culpable ineptitud para vivir y para amar, del que el eterno y nunca concluido noviazgo con Kathi es la prueba más evidente.

Nacido en Viena en 1791 y muerto en 1872, Grillparzer, el clásico por excelencia de la literatura austriaca y su máximo autor teatral, es al mismo tiempo epígono y precursor. Heredero de la gran tradición barroca - con su sentido de la vida y de la historia como teatro en el que, entre apariencias fugaces e ilusorias, se representan sin saberlo papeles universales-, Grillparzer precedió, sufriendolas en su propia piel, la crisis y la esquizofrenia cultural y psicológica de las generaciones sucesivas, el malestar de la civilización, la propia división de la personalidad. Celebró la universalidad del imperio de los Habsburgo, presagiando su declive y denunciando la creciente barbarie nacionalista, y fue uno de los primeros «hombres sin atributos», un yo dividido que afrontaba sus desgarros con clásico comedimiento.

El poeta que ponía en escena la majestad imperial y el desengaño de toda grandeza era también alguien que se causaba daño a sí mismo inventándose en los diarios sosias desagradables; un creador genial al que acechaban la exaltación y la apatía; un funcionario maltratado que en su casa natal había encontrado la pasión por la música y la frecuentación de Haydn y Beethoven, pero también una atmósfera de sombría represión y taras hereditarias, el matrimonio fracasado de los padres, el suicidio de la madre y de un hermano e inhibiciones de varias clases, pero estas discordancias nunca le impidieron reconocer la objetividad del mundo, el atractivo de la existencia sencilla y armoniosa y el valor de la ley moral; neurótico, se negó a hacer de su neurosis la medida de la realidad, que él sabía mucho más importante que sus trastornos. Por ello, este hipocondríaco con impedimentos fue un poeta clásico.

Cuando expresa a su amigo su incapacidad de amar, Grillparzer sabe cuán fácilmente tales autoanálisis denigratorios pueden desembocar en la agria complacencia y en la cómoda justificación, porque la aceptación de esa desventaja autoriza implícitamente las más egoístas faltas de amor. Y así, anota en los diarios la indiferencia ante la muerte de una ex amante suya, Marie Piquot, e incluso ante la de Charlotte Paumgarten, esposa de su primo, a la que había amado con mucha intensidad. Igual que otros muchos neuróticos bloqueados afectivamente, Grillparzer tuvo una vida sexual agitada, como revela su fuerte pasión erótica por la inquietante y sensual Marie von Smoleniz Daffinger. El balance muestra siempre un déficit moral: «A menudo, he representado con las mujeres el papel del engañador, sin embargo habría dado cualquier cosa por haber podido ser lo que ellas deseaban. Ya he provocado así la infelicidad de tres mujeres de carácter fuerte...»

Y, en particular, la infelicidad de la sincera, generosa y sencilla Kathi. La incapacidad de amar era sobre todo incapacidad de compartir la existencia en lo bueno y en lo malo, esa ineptitud para la vida compartida y para el matrimonio que Kafka, al reconocerla en sí mismo, sintió como una culpa hacia la vida, reconociendo también por esto en Grillparzer a un hermano de desgracia, de sufrimiento y de capacidad de expresarlo. Grillparzer -que convivió en una especie de *routine* conyugal con su madre, hasta el suicidio de ésta- decía que se habría casado sólo si hubiese sido capaz de olvidar que había a su lado una persona que podía turbar su soledad. Kathi era una joven vienesa de corazón generoso y sencillo, dispuesta a compartir las penas y las alegrías de la vida; fue la eterna novia de Grillparzer, incluso durante las otras aventuras sentimentales del poeta, sin que él -«por un prurito caprichoso», tal como confesó- quisiera mantener con ella una relación sexual. Este noviazgo estéril y desolador es una historia kafkiana *ante litteram*; se asemeja a la historia de Kafka y Felice Bauer, tiene el mismo culpable miedo de vivir, la aridez de sentimientos, las defensas obsesivas, la involuntaria crueldad.

Tal vez Grillparzer temiera en Kathi la vida, donde se sentía en desventaja, y por eso la mantenía alejada. Incapaz de decidirse, no quería o no podía ni tenerla ni perderla y eligió entonces una vía tortuosa muy austriaca, la posesión a través de la renuncia, una indefinida situación de punto muerto en el que la renuncia -incluida la física- impedía la consumación y, por tanto, el final. Como Kafka, también él era un hijo inepto para convertirse en padre; ambos vivían fuera del territorio de la vida y del amor para poder representarlos, pero a costa de su humanidad: «Yo no soy un hombre», escribe Kafka a Felice. Grillparzer encontró un arreglo entre esta ineptitud y una paradójica vida familiar de soltero. Kathi, anciana y ya sólo amiga afectuosa, lo acogió en su casa en el cuarto piso del número 7 de la Spiegelgasse de Viena, donde vivía con sus dos hermanas. Grillparzer vivió con ellas, en un piso pequeño con biblioteca, piano, lavabo y una puerta, a la derecha, que daba paso a las habitaciones de las hermanas. Kathi le llevaba el café por la mañana; por la noche, le leía en voz alta libros cuyas diminutas letras le fatigaban los ojos.

Lo asistió hasta su muerte y se convirtió en su heredera. El escritor -anticipándose también en esto a Kafka- le confió los manuscritos de sus últimos grandes dramas, con el encargo de destruirlos, sabiendo perfectamente que Kathi no lo haría. Se quejó una vez, con gran injusticia, de que ella, tan llena de vida y de gracia, no hubiese sabido «dejar su naturaleza en el fondo, o sea, anularse en él», perversa tergiversación del amor que, en cambio, consiste en hacer vivir a los amantes la plenitud de sus personas, en hacerlos ser todavía más ellos mismos.

Hay un momento terrible en esta historia de infiernos cotidianos anotado por Grillparzer. Un día puso a Kathi sobre sus rodillas, casi deseando el deseo, que pareció encenderse, pero un instante después desapareció en una frustrante y fría incomodidad. Es el momento culminante de aquella grotesca y dispareja historia de amor, una culminación en la cansada inercia, más trágica que cualquier desilusión, traición, abandono, muerte... Este fracaso explica todas las dificultades que pueden apagar el amor en la vida y hace comprender que el infierno no es no ser amados, sino no amar.

Nadie lo sabía mejor que Grillparzer y no es casualidad que escribiera un sugerente cuento, *El pobre músico*, apreciadísimo por Kafka. Se trata de un cuento que vibra de humilde y cálido amor por la vida, en el que un hombre, que se sabe inepto para vivir y compartir la existencia con la amada, organiza su propia caída y desaparece en la sombra, sobre todo para que la amada no pague su incapacidad para la felicidad. Y en esa renuncia, parecida pero tan diferente de la profanadora de su creador, encuentra una misteriosa armonía, la tácita armonía con el fluir de la existencia que Grillparzer sabía que era tanto más verdadera e importante que sus tortuosidades.

Corriere della Sera,
2 de septiembre de 2001

EL TIEMPO NO ES DINERO. EL ANTICAPITALISMO EN LA LITERATURA AUSTRIACA

En 1936, evocando y celebrando con apasionada nostalgia el imperio habsbúrgico -transfigurado con una luz ideal, en parte como contraposición a los totalitarismos dominantes en Europa y en particular al fascismo y al nazismo-, Franz Werfel escribía que el austriaco (ese austriaco que él mitifica y eleva casi a categoría metahistórica) no creía que el tiempo fuese dinero sino, más bien, «que el dinero es tiempo [...], no quería aprovechar el tiempo para ganar dinero, sino ganar dinero para aprovechar el tiempo, porque en el tiempo de vida que se le concedía estaban los únicos bienes de su pobreza: ver, oír, oler, gustar, tocar, pensar y sentir y amar».

En este rechazo del *time is money*, Werfel resumía, tal vez sin darse cuenta, una sensibilidad y una ideología, al menos implícita, que había caracterizado la literatura habsbúrgica: un tono anticapitalista o, mejor aún, una concepción precapitalista del dinero, que sobrevivió tenazmente a pesar del desarrollo capitalista del imperio o de gran parte de sus territorios.

El dinero, por lo general, está ausente -o lejano- en la literatura austriaca, a diferencia de lo que sucede a partir del siglo XVIII en las otras grandes literaturas europeas occidentales que se muestran invadidas, hasta en sus imaginarios, por las transformaciones sociales y por el nuevo pensamiento económico, sobre todo inglés, que acompañan el gran ascenso de la burguesía. El dinero se convierte en un protagonista de la literatura; la novela inglesa del siglo XVIII, por citar sólo un ejemplo, articula su aventura mirando también la nueva cualidad del dinero, su ritmo de circulación, su movilidad y fluidez que transforman la existencia, derriban unas fronteras y levantan otras, rompen y forjan cadenas. Todo ello parece correr como la sangre en las venas, hasta confundirse con la vitalidad, con las pulsiones del individuo liberado de la tradición y lanzado a merced del mundo, que lo levanta y zarandea.

En un fragmento del *Fausto* de Goethe, Marx ve una de las primeras expresiones de la nueva naturaleza demoníaca del dinero y una de las primeras intuiciones del capitalismo, donde el dinero no se limita a ofrecer bienes, sino que modifica a la persona, se convierte en un modo de ser y se convierte, sobre todo, en el instrumento de una intercambiabilidad universal, que puede transformar cualquier cosa -hasta afectos y valores- en cualquier otra. De Defoe a Goethe o Balzac, por citar sólo algunos nombres, el dinero y sus diferentes, incluso opuestos, usos -el consumo, la inversión, la especulación- son inseparables del cuadro de seducción y violencia que la literatura -con sentimientos y pareceres diversos según autores, épocas y situaciones- traza al contar la vida, el encuentro y desencuentro entre el individuo y la realidad.

La nueva concepción del dinero es indisoluble del género literario por excelencia que relata esta modernidad capitalista, la novela, con cuya afirmación declina definitivamente la épica, apoyada -con sus inagotables vicisitudes y fabulaciones- en el sentido del ser más que en el de transformarse, y con cuya afirmación declina -como escribe Hegel, descubriendo en la contraposición entre *epos* y novela una clave de la civilización moderna- la condición «originariamente poética» del mundo, en la cual el individuo no siente los valores, las normas éticas, la unidad de la vida como impuestos desde el exterior, sino como fundidos e incrustados dentro de su disposición de ánimo.

La novela es el género literario del «estadio adulto», es decir, de la moderna edad del trabajo, y es la historia de la relación entre el individuo y los fines objetivos del proceso social, una relación vista a veces como dolorosa antítesis entre poesía del corazón y prosa del mundo, a veces como conciliación. La novela es azarosa conquista del mundo pero, muy a menudo, odisea del desencanto y de la desilusión. Para Fichte, es el género literario de la época moderna, que él define como época de la culpabilidad, de la «consumada pecaminosidad» o del feroz conflicto que disgrega cualquier orden, de la lucha egocéntrica y despiadada de todos contra todos, de la anarquía de los detalles desarraigados de la totalidad.

Otros, en cambio, ven esta lucha como exaltadora creatividad y como factor de progreso, casi como si fuese dirigida, también ésta, por la famosa mano invisible de Smith. Para Goethe, la actividad empresarial de Fausto es al mismo tiempo violencia criminal -provoca la muerte violenta de Filemón y Baucis- y progresiva

preparación de un futuro en el que un pueblo librepise un suelo libre. En todo caso, el dinero -no es casualidad que en *Fausto* el inventor del papel moneda sea Mefistófeles- es el resorte, el eje de esta transformación moderna del mundo, y del hombre mismo, entendida como un ineluctable giro de época, como destino.

La literatura austriaca de los siglos XVIII y XIX conoció un notabilísimo florecimiento de obras y autores, pero casi ignoró la novela, del mismo modo que -y quizá por eso- pareció ignorar este nuevo sentido del dinero. En las comedias populares vienesas de la temporada teatral de finales del XVIII y comienzos del XIX, casi nunca se invierte el dinero; tan sólo se gasta y se convierte, según una sensibilidad barroco-católico-epicúrea, en bienes sensibles y efímeros como la vida, pero precisamente por eso, mucho más placenteros, sensuales y, a la vez, tormentosos. No hay en la literatura austriaca de estas décadas ningún Wilhelm Meister que realice la *Bildung*, la formación y maduración no sólo espiritual de su personalidad, también en la actividad económica, en la inversión productiva del capital, si bien en la novela goethiana se produce, frente a lo que sucede en la novela inglesa o francesa, una exorcización humanística del diabólico y salvaje poder del dinero.

Los escritores vieneses exaltan la inversión no en cuanto consumo, un consumo no entendido como crecimiento potencialmente ilimitado de la circulación monetaria, sino como disfrute de bienes fugaces que se agotan veloces, o sea, como disfrute -despreocupado y a la vez melancólico- de la brevedad de la vida, que no puede ser objeto de ahorro ni de capitalización. Para muchos autores -Eduard von Bauernfeld, entre otros muchos-, Viena se convierte en la «capital de los feacios», el paisaje de un inmemorial abandono, que Franz Grillparzer, el clásico del siglo XIX austriaco, contempla con fascinación y repulsa, hablando de una «Capua de los espíritus». Viena, «donde la vida es una danza», es el «Falstaff de las ciudades alemanas» (Bauernfeld). Los escritores procedentes de Alemania de paso en Austria, hablan de un «país de jauja [...] paraíso sin hoja de higuera, sin serpiente y sin árbol del conocimiento» (Heinrich Laube). Wagner observa en 1832 que la epidemia de viruela no roza apenas la «dionisiaca» alegría de vivir, mientras que Napoleón dice que el agua del Danubio posee la arcana virtud del Leteo, la virtud de hacer olvidar.

La comedia popular vienesa, que conoció una prodigiosa creatividad, celebró en variados tonos -desde la burda trivialidad a la desolada melancolía por la caducidad- la alegría de vivir que comprende la comida y el sexo, el vagabundeo fantástico y la risa de las comparsas festivas, como las noches de las schubertiadas. Este punzante sentimiento de la fugacidad que anima a gastar el dinero como la vida y rescata el placer, incluso el más vulgar, en la nostalgia de la coralidad y de la amistad -sin las cuales no se da la breve fiesta de la existencia-, no es en absoluto ignorante de la serpiente y del árbol del conocimiento, como creía Laube, al contrario, es más intenso precisamente por una profunda percepción barroca y católica del desencanto, del mal y del final inmanente a todas las cosas; por la conciencia de la irremediable fragilidad, ambigüedad, sufrimiento, imperfección e inadecuación de la vida, que ningún progreso puede curar definitivamente.

En esta actitud hay implícita una polémica ante las modernas ideologías del progreso, polémica que toma cuerpo sobre todo después de la gran y progresista época de la Ilustración de María Teresa y José, cuando Austria se convierte, durante unos decenios, en bastión político e ideológico del conservadurismo y de la restauración. Por estas razones entre otras, la cultura austriaca, que en el siglo XIX se mantuvo muchas veces atrasada con respecto a las grandes filosofías de la modernidad, rebosantes de fe en el progreso inmanente de la historia, se transformará en una cultura de vanguardia cuando esta modernidad fuerte -y sus filosofías sistemáticas, que tienden a captar y ordenar en grandes síntesis la totalidad del mundo- entre en crisis. La cultura austriaca será entonces un puesto de avanzadilla y un sismógrafo muy sensible de la crisis: Viena como «estación meteorológica del fin del mundo», dirá Karl Kraus, un laboratorio de análisis interminable que descompone cada unidad, comenzando por la del propio individuo; un observatorio de la incertidumbre, de la indeterminación, del caos del probabilismo que marcan la civilización contemporánea.

Esta sensualidad regocijada (personificada en Hanswurst, el Arlequín de la comedia popular vienesa) se remonta al barroco *lieber Augustin* -y a su canción, en la que dice que el dinero se ha terminado, que todo ha terminado y que es hora de irse- y se asoma a la fragmentariedad contemporánea. El dinero que ya no tintinea en los bolsillos vacíos es además metáfora de la juventud que, en *El campesino millonario*, de Ferdinand Raimund (1826), se despidе. La precariedad de la vida y del dinero constituye una exhortación a gastarlos. «Nada es estable en este mundo: en cuanto bebéis medio litro, se escapan las monedas del bolsillo. Creedme, todo pasa. Bebámonos otro medio litro.» Quien así habla es el fiel sirviente Valentin, en una comedia de Raimund que se titula significativamente *El derrochador* (1833).

La hostería y la posada aparecen como lugares adecuados para este continuo liberarse del dinero, porque allí -a diferencia, por ejemplo, de la casa- no puede convertirse en bienes duraderos, en inversiones productivas, no puede producir interés, sólo puede convertirse en bienes de consumo. En el *Lumpacivagabundus* del gran Johann Nestroy (1833), Knieriem -zapatero borrachín, filósofo y pobre de solemnidad-, cuando en una casa le ofrecen de beber, dice que prefiere que le den un par de monedas que le permitan ir a la hostería, porque «en casa no le gusta ni siquiera el mejor vino y es a la hostería adonde tiene que ir, allí está todo bueno y hasta la peor bazofia se transforma en exquisitez».

Visitando Viena, el protestante Nicolai describía una cultura poco amiga del «trabajo asiduo». En realidad se trataba de un Estado y de una sociedad más que capaces de trabajar dura y escrupulosamente, creando un eficiente complejo político y social. Sin embargo, Nicolai no se equivocaba al notar la ausencia -o la contestación- de una ideología y de una celebración ideológica del trabajo. El *Streben* de Fausto, el incesante impulso de laboriosidad -que hace de Fausto, acompañado precisamente por Mefistófeles, un gran jefe industrial, un capitalista que transforma el mundo para el bien y el mal de otros hombres-, se rechaza en Austria como el ansioso empeño que destruye la vida, como la angustia que empuja a una actividad febril, que es fin en sí misma e impide vivir el momento, gozar, reflexionar, madurar, desarrollar armoniosamente la propia humanidad, triturada en el afán de hacer y producir.

La cultura austriaca es antifaustiana, antititánica, anticapitalista; sus Faustos -como el de Lenau (1840)- se condenan. En este caso, una posición inicialmente atrasada se demostrará extraordinariamente sensible al devenir histórico, cuando el «faustismo capitalista» y su hipertrofia del sujeto, elevados a estilo de vida, revelarán también una carga destructiva para el propio individuo, despedazado en un engranaje inexorable y privado de sí mismo por la propia neurosis.

Lo austriaco se convierte entonces en el arte de la fuga, del deambular y del amor a la pausa en el filo de la nada. Un afable poeta bebedor y callejero del siglo XIX, Ferdinand Sauter, que pasó su existencia en las hosterías vienesas, escribió en el epitafio que dictó para sí mismo: «Viel empfunden, nichts erworben, / froh gelebt und leicht gestorben», haber sentido mucho y no haber logrado nada, haber vivido alegremente y muerto levemente, con ligereza y facilidad. Alegría y ligereza son posibles gracias a la capacidad de sustraerse a la máquina totalizadora de la productividad, que impide vivir. Por este camino, que llegará al Santo Bebedor de Joseph Roth, también él recompensado con una «muerte leve» -síntesis de sentido barroco y *pietas* judía, jasídica-, la literatura austriaca, sobre todo con Grillparzer (aunque hay muchos otros autores, como Stifter), no verá en la renuncia una ascesis penitencial, sino una estrategia extrema de defensa del individuo que, para proteger de la intercambiabilidad y convertibilidad universal -a causa de la prostitución generalizada, diría Marx- un *quid irreduciblemente* suyo, no convertible, para no ser fagocitado y triturado por la máquina social, se sustraerá a los tentáculos de la realidad, renunciará a la afirmación de sí mismo e incluso organizará su propio fracaso y su propia inutilidad, como el pobre músico en el cuento homónimo de Grillparzer.

Este antihéroe elegirá la sombra, la ausencia, el disimulo, la evasión; «adelgazará en todas las direcciones», como dice de sí mismo Kafka, el mayor poeta de esta estrategia de la negación y del propio desvanecimiento. Tal estrategia, que desciende hasta el fondo en los meandros de la subjetividad contemporánea en su relación con la historia y la sociedad, ha encontrado grandiosas expresiones en las más diversas literaturas -piénsese, por citar sólo algunos ejemplos, en el escribiente Bartleby de Melville, en el Wakefield de Hawthorne, en Oblómov o en el Frédéric Moreau de Flaubert-, pero ha tenido un papel peculiar en la literatura austriaca, cargada de escepticismo ante la acción y la celebración de ésta, un escepticismo derivado, sin duda, de la situación del imperio, cuyo precario y complejo equilibrio estaba amenazado por cualquier movimiento y buscaba la protección en la inmovilidad.

Grillparzer es el poeta de este estatismo grandioso, de este trágico pesimismo frente al hacer que trata de preservar de algún modo el ser de resultar alienado o destruido por el hacer elevado a religión. Una vez más, elementos ideológicamente conservadores y regresivos, presentes en esta poesía de la renuncia y en esta sabiduría de la inacción, se transforman en la contestación radical y rebelde ante un activismo totalizador que absorbe y esclaviza al individuo. Joseph Roth percibirá en este activismo una premisa del totalitarismo, del fascismo y del caudillismo, conectados inextricablemente, en su opinión, con el capitalismo elevado a modo de ser. Un símbolo de todo esto le parece la eyaculación precoz que la tradición atribuye a Napoleón, símbolo para él del caudillo moderno, cuya manía de hacer -o de haber hecho ya, lo antes posible- impide toda plenitud, quema el tiempo para convertirlo enseguida en otra cosa y destruye, por tanto, el eros y el placer. El mejor diagnóstico de la destrucción del presente, es decir, del tiempo de la vida -quemado lo más deprisa posible para conseguir un resultado, en una carrera que mira no a vivir sino a haber ya vivido y, por tanto, a morir-, será formulado por un gran filósofo-poeta mitteleuropeo, Carlo Michelstaedter, en su excelente obra *La persuasión y la retórica* (1910).

Exorcizar la acción y el cambio implica exorcizar el instrumento fundamental de este último, el dinero, y la movilidad que produce. No es casual que la narrativa austriaca del siglo XIX parezca rehuir la ciudad, con sus fermentos desordenados y disolventes, y refugiarse en la vida del campo, en la repetición del ciclo agrario y en la inmovilidad o al menos en la larga duración de la posesión feudal. Valga por todos el ejemplo de Stifter -grandiosamente trágico bajo la apariencia de la vida idílica, de la renuncia antiheroica y de la sencillez cotidiana- con sus cuentos y novelas situados casi siempre en la realidad rural, en casas «donde estaban y están las mesas y los arcones de los abuelos» (*El portafolio de mi bisabuelo*), donde parece canalizada la violencia transformadora y disgregadora del dinero y donde las relaciones sociales son las patriarcales de la apacible vida feudal, afectuosa devoción, igual dignidad humana e indiscutible jerarquía entre siervos y señores, donde no hay movilidad social.

Gran escritor de una tanto más inquietante cuanto más disimulada modernidad, Stifter trasciende, sin

duda, los límites del anacrónico idilio feudal, pero su aversión al mundo burgués del dinero y a la modernidad capitalista es bastante significativa. En la novela *Verano tardío* (1857), el protagonista, el señor Von Risach, es desde el comienzo ajeno al mundo de la acción, una especie de jubilado de la vida y de los sentimientos que, precisamente por eso, puede ser el mentor de la educación del joven Heinrich y, sobre todo, situarse en el corazón de la «vida verdadera». Stifter se aferra a la ley de la continuidad y de la gradación, que ve lejos del capitalismo. El mundo de las novelas de Balzac o de Dickens parece remoto.

Se podrían apuntar muchos otros ejemplos, desde el retorno a la vida campesina propugnado por los regresivos y edificantes libros de Peter Rosegger a los mucho más elevados, complejos y trágicos cuentos de Ferdinand von Saar, en los que el ascenso del *Geldadel*, la aristocracia del dinero y la modernización efectuada por las nuevas clases liberales -que destruyen con la finanzas y una *intelligentsiaradical* el estilo, los valores y las sedes físicas y espirituales de la tradición- aparecen bajo una luz de devastación y melancolía. En estas obras, el dinero victorioso -dinero invertido en especulaciones, dinero que adquiere, transforma y vende campos, expropiando y desterrando a sus habitantes en una auténtica guerra de conquista- se ve como violencia que desarraiga.

Esta aversión a la iniciativa empresarial se prolonga mucho tiempo, se convierte en un tópico literario; todavía para Heimito von Doderer, notable novelista de la segunda posguerra, experimental a su modo, el *status* ideal de los personajes, el que les permite vivir una existencia auténtica, esencial, es la condición de jubilado. Este jubilado ideal parece, paradójicamente, asemejarse a un *rentier*, que Doderer no condena, como Smith, sino que celebra como Malthus. El jubilado de Doderer es una especie de *rentier* reducido al mínimo, a una renta -la pensión- que no es en realidad tal y restringe a mínimos términos, material e intelectualmente, el dinero mismo.

Esta fenomenología literaria no debe inducir al error de hablar de un imperio austrohúngaro atrasado económicamente, pobre de desarrollo y de pensamiento económico, inadecuado a la sociedad industrial. Aparte de las claras diferencias económicas y sociales entre sus diversos territorios, la monarquía habsbúrgica fue, desde la época de María Teresa hasta su final, un Estado capaz de grandes modernizaciones y de gran crecimiento económico e industrial; un Estado, por otra parte, que ha visto florecer además una notabilísima cultura económica desde el cameralismo de la época de María Teresa hasta el siglo XX.

Baste como ejemplo que la cultura de la época de María Teresa vio desarrollarse una vigorosa ciencia de la administración y de las finanzas, con atención específica a los problemas fiscales y a la exigencia de una visión unitaria del Estado, pero también a la economía en general, no hay más que pensar en Josef von Sonnenfels. En las reformas de José II, la economía y el pensamiento económico tuvieron una importancia fundamental. Por citar un ejemplo más, el concepto de Mitteleuropa, como ha demostrado Arduino Agnelli, nace como idea (sutilmente articulada) de un espacio económico y sus teorizadores, de List a Brück, entre otros, revelan una concepción geopolítica y, sobre todo, una visión económica índice de un humus cultural muy fértil en ese sentido. La «escuela austriaca» de economía ocupa un puesto de primera fila, desde los *Principios de economía política* (1871) de Menger, con su análisis de la utilidad marginal, las necesidades humanas y la determinación de los precios, a una obra maestra como *Capital e interés* (1884-1912) de Böhm-Bawerk, a la obra de otras figuras, incluso recientes, de primer orden.

Estos datos quieren tan sólo recordar que, incluso de modo fragmentario y con lagunas, la monarquía de los Habsburgo fue una realidad grande y avanzada en el terreno del desarrollo y del pensamiento económico, una verdad de Perogrullo, aunque no siempre tal para los historiadores de la literatura, concentrados muchas veces sólo en el «anticapitalismo» presente en la literatura austriaca, que parece emparentarse con el anticapitalismo romántico etiquetado como reaccionario por Lukács. Austria tiene sus Smith y Turgot, pero no sus Fielding o Balzac y esto, indudablemente, es una diferencia relevante. En la cultura austriaca se da un hecho singular y bastante significativo. El desarrollo capitalista y las nuevas características del dinero estimulan un vivo análisis económico y promueven reflexiones y teorías sobre la economía y el capital pero sin que la economía se convierta -como sucede en otros lugares con el triunfo del capitalismo- en una visión total del mundo, un estilo de vivir y de sentir, un sucedáneo o un heredero de la metafísica o, más sencillamente, de la filosofía.

El capitalismo -como toda la economía- parece esencial para un amplísimo e importantísimo, pero no único, sector de la vida; no se convierte en *Weltanschauung*. El viejo sentido barroco del mundo como teatro y, en todo caso, trascendido incluso cuando ya no se sabe por quién o por qué, impide vivir la modernización como un Destino totalizador e identificar las cosas como son con las cosas como deberían ser, la historia universal con el Juicio Final. La cultura austriaca está muy atenta a la fenomenología de lo Moderno, tanto más cuanto menos acepta sus premisas globales; por ejemplo, nadie comprendió como Karl Kraus la potencia de la transformación de los medios de información y de los nuevos medios de comunicación, pero precisamente por esto se resistía a creer que la lectura de los periódicos pudiera sustituir la oración de la mañana, como quería Hegel, incluso cuando había dejado de repetir aquellas oraciones o no sabía ya a quién dirigirlas.

Por estas razones la cultura austriaca fue tan finaintérprete de la crisis de la modernidad, cuando las certezas de esta última se quebraron en la incertidumbre, la inefabilidad, en la virtualidad; cuando al sentido de la realidad -que a menudo convierte la presente en absoluta, considerándola la única imaginable- se contrapuso, con Musil, el sentido de la posibilidad, el pensamiento de que las cosas podrían perfectamente ser de otra manera.

El binomio musiliano de alma y exactitud indica una inteligencia que se mueve permaneciendo rigurosamente dentro de lo que se puede verificar racionalmente, pero sabiendo que más allá de los confines de ese territorio conocido surgen las grandes interrogantes sobre los valores y el significado de la vida. También en los estudios de Schumpeter sobre las leyes del desarrollo económico se advierte esta matemática del pensamiento que mira con nostalgia, como en las novelas de Broch, los sentimientos y los fenómenos que escapan a su dominio.

En cierto modo, en el fondo de gran parte del pensamiento económico austriaco subyace, quizá, disimulada con los ropajes de una sofisticada complejidad ultramoderna, algo de la vieja crematística de Aristóteles, de la idea de que la economía es la ciencia necesaria para administrar la casa y permite por tanto, a quien en ella habita, vivir y cultivar el propio espíritu, según las propias exigencias. Del mismo modo en el campo económico y allí donde más se profesan principios liberales políticos y económicos, la cultura austriaca está imbuida -desde María Teresa y José II a Francisco José, si bien en distinto tono- de un profundo sentido del Estado (y, por tanto, de su autoridad) como garante y protector de los derechos y libertades de los ciudadanos, iguales ante la ley, y garante y protector de las diversidades nacionales, culturales, lingüísticas del imperio, que la ley, con el paso parsimonioso de la policía y la efigie del soberano en las monedas, no nivela en un aplanamiento uniforme, sino que protege sus peculiaridades ante la violencia del vecino más fuerte.

Entre el ilustrado radical José II y Francisco José hay indudablemente una enorme diferencia política en el ejercicio y la dirección del poder, pero el hilo rojo que los une es ese sentido del Estado garante del bien público y atento a tutelar los derechos del ciudadano. Se puede decir que también en el pensamiento económico austriaco en general predomina este sentido del bien público, entendido no como modelo colectivo obligado, sino como premisa para el ejercicio concreto, por parte de cada uno, de las propias posibilidades, en una visión de orden y de bien común, no de jungla donde rige la ley del más fuerte y el débil perece. La vía intentada por José II era el utópico intento, fallido, de trazar un futuro que evite al mismo tiempo el terror revolucionario, la reacción y el capitalismo salvaje. Era un absolutismo puesto al servicio de la Ilustración, más que al revés, como sucedía frecuentemente en otros lugares; una Ilustración reformadora y modernizadora, pero no secularizadora de todos los universales, como sucede con el dominio del dinero en sentido capitalista.

Desde este punto de vista, la tradición austriaca es un modelo opuesto al anarcocapitalismo actual, propugnado también por algunos grandes economistas de origen austriaco, como Von Hayek, que niegan esa tradición. No es casualidad que el héroe típico de la literatura austriaca sea el burócrata entendido no como esclerotización de cualquier iniciativa personal y original, sino como modelo de una auténtica y difícil originalidad, que pone al individuo en relación con la responsabilidad hacia los otros y con una idea superior a cuyo servicio se somete, con todos los problemas, conflictos, dificultades y contradicciones de esta relación entre afirmación y limitación de sí mismo, pasión y *ethos*, que hacen de tantos inmortales burócratas, creados por la literatura austriaca, inquietantes rostros de la ambigua subjetividad contemporánea.

El anarcocapitalismo, que rechaza Estado y ley -sobre todo en el terreno económico-, prefiere al vaquero que sólo confía en su pistola y tal vez salve a damiselas indefensas, pero el burócrata habsbúrgico, mucho más desilusionado y, por tanto, mucho más cercano a la verdad de nuestra época, sabe que, en la realidad, ese vaquero no llega casi nunca y que los hombres, expulsados del paraíso terrenal, necesitan -en ausencia de cualquier benévola mano invisible, para la que no hay sitio en esta visión- una melancólica tutela de la ley y un mínimo de igualdad.

Todo esto ayuda quizá a comprender por qué la literatura austriaca ha ofrecido retratos tan negativos del dinero y del capitalismo cuando este último, como sistema económico, se eleva a *Weltanschauung*. Incluso Schumpeter, en su fragmento narrativo *Naves en la niebla*, que cuenta la historia de un individuo cuya vida esta absorbida totalmente por los negocios, identifica el dominio del momento económico con el vaciamiento de la existencia y de su significado: «trabajar de manera eficaz, sin objetivos, sin esperanza». En su quijotesca resistencia al fascismo, que se convirtió en apocalíptica condena de la historia, Joseph Roth, que en el orden del Estado y de la tradición habsbúrgica veía protegida su condición de judío en particular, denuncia -incluso sectariamente- el capitalismo consumista convertido en *Weltanschauung* como mercantilización y sobrevaloración total y como radicalismo secularizador o, en su opinión, como matriz del totalitarismo fascista.

El retrato más maligno del capitalista lo ha proporcionado Musil en el personaje de Arnheim en *El hombre sin atributos*, precisamente porque éste quiere ser la síntesis de «alma y capital», es decir, la encarnación y el ideólogo de una función del dinero que extiende el poder de este último a todos los ámbitos de la vida y del

pensamiento y, sobre todo, del espíritu. Además de este feroz retrato -que elige un momento cultural representativo de una época en la historia del mundo y saca a la luz al mismo tiempo su fuerza, su genialidad, su vulgaridad y su imbecilidad-, Musil encuentra en el dominio del dinero una servidumbre interiorizada y un ejemplo de la creciente abstracción del mundo organizado por la *ratio*, que, se dice en *El hombre sin atributos*, «mide, acumula y divide como un viejo banquero».

También la economía es una de esas redes, escribe Musil en *Las tribulaciones del estudiante Törless*, dentro de las cuales «una malla sostiene a la otra, de tal manera que el conjunto parece muy natural, pero nadie sabe dónde se encuentra la primera malla que sostiene todo». El imperio del dinero no sugiere, como a Balzac, vehemente vitalidad, sino abstracto decaimiento, y el lenguaje de la economía tiende a menudo a convertirse en metáfora de debilidad, carencia, déficit; la cultura habsbúrgica parece enseñar que la realidad contemporánea y la vida misma, como escribe Karl Kraus, son un cuento agotado.

Nuova Antologia, enero-marzo de 1998

LÁTIGOS EN LA FAMILIA

«¡Mi esclavo! Las condiciones bajo las cuales os acepto como esclavo y os soporto cerca son las siguientes: debéis renunciar totalmente a vuestro Yo. No tendréis otra voluntad que la mía. Sois, entre mis manos, un instrumento pasivo que ejecuta todas mis órdenes sin discutirlos. Si un día, por casualidad olvidaseis que sois mi esclavo y no me obedecieseis en todo punto por punto, tendré derecho a castigaros según mi capricho y de azotaros... y si vivo en el lujo dejándoos en la necesidad, si os aplasto con los pies, tendréis que besar el pie que os pisotea sin lamentaros...»

Estos párrafos del minucioso y repetitivo contrato estipulado entre Leopold von Sacher-Masoch y su mujer Wanda son el documento de una obsesión erótica febril y apasionadamente sincera -que liga para siempre al escritor austriaco al masoquismo, término acuñado sobre su apellido por el psiquiatra Krafft-Ebing- y son también un plagio literario y una falsedad. Ese contrato, querido por el escritor con la pedantería ritual de los grandes maníacos, mucho más atentos al orden protocolario de las reglas, aunque fuera de la norma, cuanto más devastados están por el delirio furioso, copia el que él había firmado unos años antes, en 1869, con la actriz Fanny Pistor, modelo real y concreto de la heroína de su novela más famosa, *La Venus de las pieles*, la mujer indolente y cruel que, envuelta en un espeso armiño y calzada con botas o quitándose la zapatilla del pie desnudo, esclaviza, traiciona sin tapujos, humilla y azota al amante embriagado por la voluptuosidad del dolor y de la humillación. Pero ese contrato también repite las palabras de algunas cartas que Wanda -cuyo verdadero nombre era Aurora Rümelin- y una amiga le habían enviado a Leopold, para excitarlo y por el gusto del disfraz y la mistificación, firmando con el nombre de Wanda von Dunajew, la protagonista de *La Venus de las pieles*.

Era 1872. El escritor, al que las dos mujeres veían pasar por las calles de Graz -delgado, vestido de negro, con rostro pálido y demacrado, la mirada ardiente y atormentada «como un joven teólogo», en palabras de su futura esposa, sultana y víctima-, era un autor de fama europea y ciertamente no sólo o sobre todo por las obras nacidas de su fijación por las amantes infieles y tiránicas como, entre otras, *La divorciada* y *La Venus de las pieles*, reelaboración de sus historias sentimentales con la desenvuelta y tosca Anna von Kottowitz -la primera en usar el látigo con él, a la que plantó después de que a ésta le contagiara la sífilis un conde polaco, en cuyos brazos se había arrojado, sin demasiadas objeciones por parte de Leopold- y con la más diabólica y rapaz Fanny Pistor.

Nacido en 1836 en Leópolis, en la Galitzia polaca que formaba parte del imperio austrohúngaro, el escritor era muy conocido y universalmente estimado por una amplia producción literaria: ensayos sobre la rebelión de Gante en la época de Carlos V, novelas históricas, historias noveladas y comedias sobre Kaunitz, el ministro de María Teresa, sobre Federico de Prusia y sobre la insurrección polaca de 1846. Proyectaba además un ambicioso fresco narrativo en seis partes, *El legado de Caín*, que iba a abordar los problemas universales de la humanidad, como el amor, la propiedad, el Estado, la guerra, el trabajo y la muerte, propugnando la liberación de los hombres de todo odio y esclavitud; en este proyecto, trataba igualmente de transfigurar sus perversas fantasías sexuales, que le obligaban a soñar y a empujar a las mujeres amadas y deseadas a los brazos de otros, con el noble propósito de liberar a la mujer de toda sumisión social y sensual, de toda posesión, y darle plena autonomía.

Era un ilustrado tardío, de sinceros sentimientos humanitarios y supranacionales, como convenía a un aristócrata del decadente imperio de los Habsburgo que se sentía profundamente austriaco y a la vez polaco y, en concreto, de Galitzia, ligado a aquellas tierras de las fronteras orientales del imperio que le inspiraron los relatos más bellos, dedicados sobre todo a los judíos de caftanes mugrientos, cuyas vidas -dice una de sus historias- eran sólo «escuchar, callar, sufrir». Contemplaba con simpatía el despertar de las oprimidas «naciones sin historia», luchó contra los restos de la servidumbre de la gleba y en favor de los campesinos rutenos perseguidos; era especialmente reacio al nacionalismo alemán y al antisemitismo, con un espíritu progresista que le ganó la estima de hombres como Zola e Ibsen. «Esclavo hasta la última gota de sangre, pero del más puro color negro y amarillo» (es decir, de los Habsburgo), como él se definía a sí mismo, era un verdadero caballero. En el contrato con Fanny Pistor, que lo convierte en esclavo de todos los caprichos y

deseos más crueles de la mujer, había incluido una cláusula que comprometía a su tirana «a no exigir de él acciones contrarias a su honor de ciudadano y hombre».

El siguiente contrato con Wanda está desprovisto de estas garantías y suena como una copia pesada y farragosa del primero. Toda la historia con Wanda está marcada por esta torpeza. Cuando Leopoldo se encuentra con ella, enmascarada, para recuperar las cartas intercambiadas en la fraudulenta correspondencia inicial, se queda fascinado por sus manos fuertes y por su carnosa vulgaridad, que buscaba en todas sus despóticas amantes y que dominaba su fantasía desde la infancia, desde el beso dado al zapato de la tía Zenobia, adúltera y (al menos en sus recuerdos, probablemente alterados) flageladora de su consorte, hasta los siniestros cuentos de su desvergonzada niñera rutena, Handscha. Los progresos de las relaciones entre ambos fueron rápidos y el 15 de noviembre 1872 se celebró una especie de «matrimonio privado», más tarde sancionado mediante una ceremonia en toda regla.

A partir de ese momento comienza una historia mucho más grotesca que las precedentes con Anna o Fanny, que se habían circunscrito estrictamente a la esfera erótica, mientras que ésta entreteje los latigazos y las ansiadas traiciones con la cotidianidad familiar, con la prole de niños mimados por sus padres, con ternura a menudo empalagosa, y las dificultades para llegar a fin de mes. «Los niños -escribe el célebre novelista en una carta a su mujer- están todos bien y son buenos. Qué feliz me haría recibir al menos una patada tuya, no es necesario que te lo diga. Saludos afectuosos, tu Leopold.» En sus *Confesiones*, escritas después de la separación, Wanda se presenta como inocente, ignorante de las malicias del sexo, madre y esposa ejemplar que, sólo por amor, se resigna a complacer las extravagantes peticiones de su marido, pero de vez en cuando se le escapa una frase reveladora: «Desde entonces no pasó un día sin que azotase a mi marido. Al principio esto me costó un gran esfuerzo, pero poco a poco me acostumbré.» O: «Me pidió abiertamente que le fuera infiel. Primero le respondí con un rechazo claro...» La historia de Leopold y Wanda está llena de tristezas, miserias, delirios preparados en teoría, astucia, brutalidad, vislumbres de desgarrador y voluptuoso sufrimiento, con mucho kitsch (pieles, botas y posturas insolentes) y mucha comicidad involuntaria: a Leopold le extrajeron un diente y obligó a su mujer a colocarse delante de él durante la extracción, envuelta en un suntuoso armiño y blandiendo el látigo, con imaginable turbación del dentista. En otra ocasión, espía a un pretendiente que espera seducir a su esposa y lo ve, con gran fastidio, tropezar y caer al suelo, dándose un buen golpe, justo cuando las cosas parecían ir bien encaminadas.

En el juego sexual entra, por supuesto, la literatura. Cuando la crítica se cansa de sus cuentos eróticos, de todas esas mujeres desvergonzadas, vampíricas y feroces, Leopold invita a su esposa a ensañarse con más crueldad, esperando así satisfacer sus fantasías en la práctica y dejando a la imaginación libre para la invención literaria, la investigación histórica y el compromiso cívico. En efecto, Leopold von Sacher-Masoch es un escritor modesto, pero no privado de interés y de color en los relatos no eróticos, cuando habla de los huzulos, los montañeses de los Cárpatos, o de los haydamak, los legendarios bandidos. El eros, en sus páginas, es un estereotipo plano, palabras escritas para excitarse, igual que se puede ver una fotografía obscena por la misma razón. El cliché de la mujer devoradora se deteriora, a pesar de la ambición por mostrar la desnuda vida de los instintos sin ficciones sociales o morales.

Giulio de Angelis, traductor al italiano del *Ulises* de Joyce, ha traducido *La Venus de las pieles* dándole, con su maestría, una elegancia incisiva y sinuosa que el texto original no posee. Lo que vuelve artificiosa la historia de Leopoldo y Wanda es la estudiada -por ambas partes- puesta en escena literaria, la explotación calculada -por ambas partes- de gustos y relaciones sexuales que, en caso contrario, podrían ser aún más una historia de sexo y tal vez de amor entre dos personas, incontrolable en sus modos y formas. Aunque Wanda sabe cómo aprovecharse con astucia a veces hipócrita, es cierto que ella es la víctima porque es Leopold quien domina el juego y dicta las normas con energía demoníaca, haciendo de ella un peón de movimientos obligados, forzándola a papeles y acciones que no podemos saber hasta qué punto le gustaban o la ofendían, pero que, en todo caso, no era ella quien elegía ni discutía. El masoquista es un prepotente que humilla a la mujer y determina lo que ella debe hacer, cómo y cuándo, igual que el cliente de un burdel.

Lo que sorprende en esta historia es la monotonía, la repetición mecánica, la incapacidad para la fantasía, para la auténtica aventura erótica. La perversión, es decir, el aislamiento completo de un detalle de la totalidad de una persona y de una relación entre dos personas, es siempre aburrida y banal, y sus supuestas transgresiones, celebradas por mucha literatura trivial, son inofensivas masturbaciones penosamente prolongadas más allá de la pubertad. Sólo el amor, la existencia compartida, la pasión vivida a fondo, el deseo del otro convertido indisolublemente en deseo de su bien, pueden realmente correr riesgos, quebrantar, ser la salvación o la perdición. La fijación maníaca, aparentemente transgresora, es cautelosa y vigilante; se rodea de rituales compulsivos, tiene una necesidad obsesiva de reglas y órdenes; es una escrupulosa burocracia del sexo, no una aventura creativa.

Leopold von Sacher-Masoch se redime de todo esto en la furia que desgarrar su psique más que el látigo de Wanda y de las demás desgarraban su carne, y en el crecimiento de la obsesión que acaba arrastrándolo a la locura que siempre había temido. Sus últimos años -transcurridos con su segunda esposa, Hulda Meister, con quien tuvo otros hijos- son un delirio cada vez más descontrolado, lo que le lleva a desvariar sobre la Virgen

de Núremberg, la autómeta femenina de acero que atraviesa al hombre entre sus brazos con cuchillas afiladas, de Isis, de Astarté y de las otras Grandes Madres otorgadoras de vida y de muerte, cuyo vientre es mucho más grande que el del hombre, como toda madre lo es para el niño que tiene en su seno. El delirio se vuelve violento; mata un gato con sus propias manos, trata de estrangular a Hulda Meister, hasta que, en 1895, Hulda lo recluye en el manicomio de Mannheim, mientras se anuncia oficialmente al mundo su muerte, llorada por los principales periódicos de numerosos países europeos.

Leopold murió en ese manicomio, diez años después. De estos años no sabemos nada; el silencio es tragedia pura, después de tantas operetas de piel, botas, colbacs y alamares de colores. Wanda, mientras tanto, publicaba sus *Confesiones* y polemizaba con los estudiosos que escribían libros sobre Sacher-Masoch, publicaban partes de los diarios del autor calumniosos con ella y respondían a sus libelos. La literatura, como el buitre -tantas veces digno de elogio, como cuando hace desaparecer la carroña-, puede alimentarse de todo.

Corriere della Sera,
4 de agosto de 2000

LA FE DE LOS NIHILISTAS

Como muchos otros grandes libros, *Padres e hijos* (1862), obra maestra de Turguénev y de la literatura mundial, ha tenido la fortuna y la desgracia de identificarse con un motivo específico, casi como una fórmula que asegura con más facilidad la fama de una obra, pero la reduce de forma unilateral a esa etiqueta, dejando en sombra otros componentes, a menudo mucho más profundo y poéticos. *Padres e hijos* está vinculada -aparte del inigualable, humano y complejo relato de la relación entre generaciones y los sentimientos paternos y filiales tan difíciles de narrar- al nihilismo; es la novela que hizo de dominio público el término mismo de nihilista, con el que el autor designó al protagonista Bazárov y a su amigo Arkadi.

En realidad, no son nihilistas, es decir, personas que no creen en nada, sino que parecen tales -como el homónimo movimiento político ruso del siglo XIX- a los ojos de sus padres y, en general, de los conservadores, porque niegan los valores tradicionales, el orden, la autoridad, las costumbres patriarcales y las convenciones sociales y sentimentales. Sin embargo, como todos los progresistas y revolucionarios, ambos son hombres de fe profunda, bastante más que sus perplejos padres: creen fervientemente en el progreso, la ciencia, la justicia, las reformas y en la luz de la razón que echa por tierra prejuicios seculares o creencias que ellos consideran falsas antiguallas.

Bazárov no es un nihilista en el sentido en que ahora se usa esta palabra, en cuanto que profesa unos valores y afirma algunas verdades. Por nihilismo se entiende -sobre todo hoy, en una época en que el nihilismo parece marcar toda la civilización occidental e, incluso, ser su destino- precisamente lo contrario: un pensamiento que niega la existencia de cualquier valor y el principio mismo de valor, proclamando que la vida no se basa en nada y que no tiene sentido buscar su significado. El término fue utilizado por primera vez con esta acepción a finales del siglo XVIII por un escritor alemán, Friedrich Jacobi, que acusaba al filósofo idealista Fichte de haber eliminado cualquier fundamento de la realidad, poniendo en lugar de Dios la arbitraria actividad del Yo, del sujeto.

Bazárov y Arkadi, los protagonistas de *Padres e hijos*, no son nihilistas, sino progresistas radicales y, como tales, rebosantes de fe -en la Historia, en el hombre, en la moral- hasta la ingenuidad. También Turguénev creía en el progreso, aunque más como liberal que como radical. Gran escritor ruso, empapado política y civilmente de la mentalidad occidental, sabía bien cuán precario, falaz e injusto era el mundo patriarcal al que, en su novela, pertenecen sus padres, que se reconocen en él y lo aman, y también él, como Bazárov, creía y confiaba en que ese mundo cambiara. Pero un gran escritor tiene una ecuanimidad poética por encima de cualquier convicción ideológica sinceramente profesada y sabe que la vida, ambivalente y contradictoria, no conoce divisiones simplistas de buenos y malos, inteligentes y tontos.

Ya en la novela *Nido de nobles* (1858), Turguénev, contrario a los eslavófilos e impregnado de liberalismo occidental, presenta al occidentalista Pansin como un personaje ridículo, desde una perspectiva muy crítica. Es un signo de su grandeza literaria. La ironía del arte hace que, por ejemplo, un auténtico escritor antifascista sepa que también hay fascistas inteligentes y de espíritu noble y antifascistas canallas e imbéciles, sin que eso altere la diferencia objetiva entre los dos fenómenos históricos. Aparte de los irrepetibles casos individuales, un verdadero escritor -que nunca es un trombón ideológico- sabe que, incluso en el plano histórico y cultural, un movimiento innovador y libertario, que quizá goza de su plena adhesión, desempeña a menudo un papel parcialmente negativo, destruye al mismo tiempo falsos ídolos y grandes valores y sentimientos sinceros, asume posiciones imperiosa y sumariamente liquidadoras, impone consignas.

En la novela de Turguénev, Bazárov y, en menor medida, el más moderado y, a veces, sometido Arkadi tienen toda la razón, pero dicen bastantes más tonterías que sus intimidados y conservadores padres; su compromiso totalizador los lleva a toscas simplificaciones esquemáticas, a venerar a ciegas el último estudio de algún científico alemán y a tirar a la basura la poesía de Pushkin y el arte en general, como si fueran trastos viejos e inútiles. Frente a estas patéticas poses doctrinarias, la punzada en el corazón que de improviso y sin saber por qué experimenta el padre de Arkadi, cuando mira a su hijo, es infinitamente más compleja y profunda y afecta al corazón de la vida y a su mecanismo.

En la novela, sucede a menudo que los padres -representantes de un mundo en conjunto equivocado,

atrasado y en declive- entienden mejor la realidad; una comprensión casi espontánea e inconsciente, vivida por toda la persona, en los gestos, los sentimientos y los inciertos pensamientos fugitivos, más que en una explícita postura ideológica. La tradición, en la que ellos han arraigado como plantas, incluye muchas cosas inicuas y superadas, pero les ha transmitido una cualidad humana esencial: el respeto por la vida, la instintiva convicción de no ser sus protagonistas ni sus creadores, sino las criaturas. Los hijos, en cambio, se creen los actores principales del teatro del mundo e interpretan presuntuosamente sus estados de ánimo como la verdad definitiva. Este orgulloso convencimiento tiende a convertirlos en replicantes que repiten consignas obligadas.

También los padres dan voz, pasiva e inconscientemente, a antiguas y a menudo mezquinas costumbres que hablan a través de ellos, pero con mayor humildad subjetiva. Sin embargo, Turguénev sabe bien que, sin esa altanería sectaria de los hijos, muchas injusticias del mundo seguirían inalteradas. Se podría argüir igualmente que el conocido gesto grosero que alguna vez se mostró en las manifestaciones feministas no es por sí mismo más que un estereotipo, pero ese mismo gesto contribuyó a corregir muchas discriminaciones y opresiones intolerables hacia las mujeres. Está claro que la prepotencia irrespetuosa, desagradablemente necesaria en los momentos de auténtica contestación, debería ser abandonada inmediatamente, como un objeto contundente después de ser utilizado en legítima defensa, pero tiende a convertirse con facilidad en hábito, en modo de ser e incluso en fisonomía, en esa expresión agria, agresiva y soberbia que vuelve tan indeseables muchos rostros radicales.

La humanidad que augura Turguénev parece integrada por hijos capaces de cambiar y mejorar el mundo de los padres, pero también capaces de mostrar hacia ese mundo la *pietas* de los padres, aunque hay que decir que Bazárov y Arkadi padecen una melancolía y una soledad que los preserva de cualquier arrogancia mecánicamente transgresora. Pero *Padres e hijos* es mucho más que una grandiosa representación de un conflicto generacional. Sus personajes -comenzando por la extraordinaria figura de Bazárov- tienen una complejidad, una riqueza y una ambivalencia que escapan a toda etiqueta. El libro es, sobre todo, una inolvidable novela de amor. La pasión entre Bazárov y Odíntsova, llena de obstáculos y fracasada, es una de las grandes historias de amor que saca a la luz el encanto, la desazón, la felicidad y la aflicción, tan a menudo contenidos en el amor, del cual no es fácil decir si es una suerte o una desgracia. Recorre las laberínticas relaciones del amor con el coraje y con la indignidad, con la generosidad y la bajeza; pone al desnudo su exigencia de cambiar la vida y la extrema dificultad de seguir este imperativo suyo.

Como en otra inmortal obra maestra rusa, *Oblómov* de Goncharov, también en *Padres e hijos* el amor llega demasiado tarde para los protagonistas, cuando ellos, que lo sienten con gran desconcierto, ya no están a su altura. O, tal vez, la novela quiera decir que, en general, nunca o casi nunca se está a la altura del amor que nos cae encima y que por eso -como en este caso- puede arrastrar consigo la infelicidad, prueba de la dolorosa riqueza de nuestras vidas. Más triste que no ser amados y no amar es ser incapaces de aceptar el amor. Del mismo modo, ante esta historia de temor y temblor, palidece hasta la fascinante dialéctica entre padres e hijos, entre tradición y nihilismo.

Corriere della Sera,
20 de enero de 2001

SOLOGUB Y LA MEZQUINDAD DEL MAL

El personaje más inquietante creado por Kafka es quizá Odradek, extraña y repelente figura que no se sabe bien si es un ser vivo o un artilugio mecánico y complicado que, con su ambigüedad, envenena la vida misma y la hace parecer algo sórdido y artificial. Odradek tiene un gran predecesor literario, Nedotikomka, el Inaferrable, el monstruo que devora y trastorna como un roedor que se ha deslizado en el cerebro, la mente y la fantasía de Peredonov, el protagonista de *El trasgo*, la obra maestra de Fiódor Sologub, aparecida en 1905 y que probablemente Kafka no conoció.

Nacido en San Petersburgo en 1863 y formado en la atmósfera cultural simbolista de esta extraordinaria ciudad, cercano a la revolución de 1905, pero ajeno en lo sustancial a la realidad soviética que surgió después de 1917, Sologub escribió otras novelas y cuentos, pero pertenece a la literatura mundial por un solo libro, *El trasgo*, en el que su garra satírica, su doloroso y a veces perverso sentido del mal y su excepcional habilidad para fundir indisolublemente precisión realista y delirio visionario generan una obra magistral, definida por Mirsky como «la novela rusa más perfecta después de Dostoievski».

A diferencia de la brevísima parábola de Kafka, el libro de Sologub es una novela que retrata a numerosos personajes y refleja de manera genial una indolente y oscura provincia rusa, el mundo de la vieja Rusia somnoliento y atrasado (aunque menos de lo que se cree), del que nace una gran literatura que interpretó, quizá como ninguna otra, las enormes transformaciones de la historia contemporánea y del hombre, la fisura entre los modos de ser de los siglos o milenios precedentes y el nuestro, que se inició entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX y sigue todavía abierta, atravesando como una gran herida la mente y el corazón del individuo, dividiéndolo de sí mismo.

Si Odradek es la figura de algo indescifrable y amenazadora, el Inaferrable -en la novela grotesca pero realista de Sologub- puede verse antes de nada como una alucinación de Peredonov, la proyección de su locura desenfundada, que lo lleva a obsesiones paranoicas y finalmente al delito más insensato. La importancia de *El trasgo*, sin embargo, no consiste sólo en la admirable narración del delirio, contenido al principio y luego tempestuoso, que poco a poco distorsiona toda la realidad e incluso la naturaleza y se cuenta a través de esta deformación de las cosas que el lector ve deteriorarse ante sus ojos, como si también él las viese y viviese en el delirio. La literatura universal conoce muchas otras excelentes representaciones de la locura y de su incontenible distorsión del mundo. Sin embargo, Peredonov no es Áyax o el rey Lear o la Clarisa de Musil; no es una criatura cuya humanidad se haya perturbado y disgregado por la locura, que sigue palpitando dolorosamente también en la propia disgregación, incluso violenta y criminal. El alma, que en la novela de Sologub cae en la vorágine de la paranoia, es un alma radicalmente privada de humanidad, una personalidad que parece constituida únicamente de mezquindad, maldad y bajeza. Incluso el Inaferrable, que atormenta y persigue al protagonista, no tiene grandeza demoníaca, ni la dignidad torturada y desfigurada de la locura. Se parece más a un animal inmundito y tembloroso del subsuelo que a un príncipe del mal o el dolor. Como Odradek, tiene algo de repulsivo.

En *El trasgo*, Sologub se enfrenta -y supera magistralmente- a una de las mayores dificultades del arte, la representación de la absoluta negatividad, de una oscuridad radical y de una escalofriante crueldad de la vida. La literatura, en apariencia, rebosa de celebraciones o representaciones del mal, sin contar los libros que narran y, en ocasiones, exaltan la transgresión, la violencia, el asesinato, la orgía de sangre y sexo, a Jack el Destripador y las más diversas perversiones sádicas. Se trata con frecuencia, a pesar de las intenciones luciferinas de los autores, de páginas sentimentales y edificantes: en el gesto más perverso, el escritor hace brillar los destellos de una noble aunque desviada ansia de redención; en la transgresión más desenfundada, sed de libertad; en la violencia, una paradójica búsqueda del amor o, por lo menos, una expresión de dolor o una reivindicación de justicia. Muchos de los que creen o actúan como defensores del mal son, en realidad, predicadores del bien. En el delincuente cuyo delito magnifican los autores, aparece, inicuamente violentada y empujada al crimen, la temblorosa e indefensa inocencia de los huérfanos perseguidos en muchas novelas lacrimógenas del siglo XIX.

Sologub se enfrenta a una miseria más radical, a una maldad objetiva de la vida que parece haberle

agotado en el alma hasta la última gota de humanidad. Peredonov es un maestro en la escuela secundaria, que persigue mínimas e irreales promociones sociales, persigue a sus alumnos, se siente perseguido por todos y, en parte, lo es realmente, entre las insidias de la cerrada sociedad urbana, los engaños tramados por su mujer para que se casara con ella, las malvadas burlas de las que es víctima. A su vez, está envuelto en un delirio de persecución que le provoca pensamientos y actos cada vez más locos. A su alrededor se mueve, maravillosamente retratado, un universo provinciano y rencoroso de personajes inolvidables -burócratas, mujeres jóvenes y viudas ansiosas por casarse, directores de escuela, estudiantes, artesanos- que no padecen la angustia de las pesadillas de Peredonov, pero comparten su mezquindad.

Sologub no se complace representando despiadadamente la crueldad, una crueldad que se esconde en los gestos, en los detalles y en los sentimientos cotidianos. El mundo, para él, es el reino del mal, en el que los hombres son, como Peredonov, víctimas y verdugos. Con intuición de gran poeta y de gran moralista, Sologub sabe que en el mal no hay ninguna grandeza. Se pueden admirar ciertas cualidades turbiamente entretejidas con el mal, pero buenas en sí mismas, como el valor de lady Macbeth, pero no la maldad de lady Macbeth. En su novela, el mal es la mezquindad, la vulgaridad que se transforma en brutalidad, una acritud indigna. Impalpable e irresistible el mal se infiltra en la personalidad y se convierte en uno de sus elementos constitutivos, casi físico, como la suciedad bajo las uñas o la contaminación que se respira con el aire.

Aunque alterada por un creciente elemento grotesco, la peripecia conserva su siniestra normalidad, de modo que el lector, llegado a cierto punto, se pregunta si esa pequeña abyección no es el rostro de la vida misma, si cada uno de nosotros no retuerce la realidad, sin advertirlo, en un análogo y opaco delirio. Nos damos cuenta con repugnancia de que, en diversa medida, la miseria moral de Peredonov puede habitar también en nuestro mediocre corazón y en nuestra mente recubierta por convenciones decorosas, como el vestido de Varvara -la amante y luego, mediante engaño, la esposa de Peredonov- cubre su cuerpo sensual y no irreprochablemente limpio.

Sologub no es un cínico indiferente. Pertenece a esa literatura rusa que Thomas Mann definía como «santa», porque se orienta a las realidades últimas, escandalizada por el sufrimiento, impregnada de un anhelo de redención, deseosa de captar, en el arte y más allá del arte, el sentido de la vida. También Sologub busca la salvación, aunque no la encuentra. La busca en la belleza, tal vez recordando que el príncipe Mishkin, el idiota de Dostoievski, que es además una figura de Cristo, había dicho en la novela que la belleza salvaría al mundo, sin embargo, cuando le pidieron que especificara qué belleza podría ser redentora, permaneció en silencio, como Jesús cuando Pilatos le pregunta qué es la verdad.

A Sologub le gusta la belleza de los lirios del campo, que el Evangelio considera más espléndida que la gloria de Salomón. En páginas o pasajes de sugestiva poesía evoca con tierna nostalgia la gracia y la juventud, la seducción femenina, el abandono al fluir de la vida. El idilio entre la caprichosa y pasional Ludmila y el jovencísimo e inmaduro Sacha es una historia fascinante, recorrida por una sensualidad fresca y turbia al mismo tiempo, amarga y experta en malicia, inocente y marcada por la crueldad; una historia en la que incluso la recurrente obsesión erótica de Sologub por el pie femenino desnudo se convierte en un motivo de potente poesía. Esta belleza y esta sensualidad son la imagen de una armonía amorosa con la vida, como la que evoca apasionadamente, en una inolvidable escena de la novela, el canto de Ludmila y sus hermanas, pero esta nostalgia se transforma en la misma canción, en una punzada de dolor por la ausencia y la imposibilidad de la vida verdadera.

Nos hemos acostumbrado a amar a los personajes de las grandes novelas. En *El trasgo* se puede amar a Sacha y Ludmila y a alguna otra figura, ¿pero es posible amar a Peredonov y a otros como él, que vilipendian toda dignidad y afecto? ¿Es posible amar a Odradek? Sologub pone al lector frente a frente con una negatividad radical, ante la cual todo humanismo, toda fe en la *dignitas hominis* retroceden con desagrado. Ciertamente, si debemos sentir compasión -y, por tanto, un sentimiento de participación afectiva- por aquellos que están mutilados por una limitación grave, tendríamos que sentirla más aún por quienes tienen el corazón muerto y abyecto, porque no poder amar es todavía más doloroso que no poder ver o andar. De las cualidades humanas, Peredonov sólo tiene una: el sufrimiento. Desgarrador e indecoroso, como es a menudo el sufrimiento cuando supera el control y las fronteras del pobre yo. Quizá sólo las religiones -expertas en dolor incluso escandaloso e indecente, y pobres en dignidad humanista- pueden hacer frente a los demonios mezquinos, con estas tinieblas tanto más dolorosas cuanto más sórdidas.

LAS ALEGRÍAS DEL DESCLASADO

«Los dioses -escribe Friedrich Schlegel en su novela *Lucinda*- son tales en cuanto que, voluntaria e intencionadamente, no hacen nada.» Con su novela, escrita en los últimos años del siglo XVIII, Schlegel quería escribir una especie de Evangelio ético-místico, el Evangelio erótico de una feliz vida pulsional, liberada de todo freno y de toda regla. Julius, el protagonista de la novela, escribe en cierto momento un «idilio sobre el ocio», una celebración del ocio, con el que el autor identifica la «gaya ciencia» de la poesía, precisamente el antiguo término que más tarde hará célebre Nietzsche. Julius no entiende por poesía sólo la composición de textos literarios, sino sobre todo -en un sentido romántico- la poesía de la existencia. Para él, poesía significa «vivir poéticamente»; la «gaya ciencia» de la poesía se identifica explícitamente en el libro con «el divino arte de la pereza», con el arte de la acidia.

En la *Lucinda*, Schlegel se mofa de la incesante actividad, del afanoso trabajar del hombre, de la laboriosidad y de la acción. Considera estas capacidades como actitudes degeneradas y patológicas y además -añade- típicamente nórdicas, es decir, alemanas. Pensar y hacer poesía parecen posibles únicamente por medio de la pasividad y de la inercia. Unas líneas más adelante afirma: «La forma de vida más moral, la vida más perfecta, es un puro vegetar.» La vida más alta, ideal, se define con términos y conceptos que, en el lenguaje corriente, indican por lo general una forma de existencia limitada e inferior; para Schlegel, en cambio, vegetar y pereza indican la plenitud moral.

Lucinda es el documento de una nueva ética. Según esta ética, la perfección humana se alcanza a través del rechazo de los grandes ideales de perfección que precisamente en aquellos años celebraban y proponían la filosofía y la literatura alemana (y no sólo alemana), la cultura del clasicismo y del idealismo que culmina en la filosofía hegeliana. El *Streben* faustiano, el incesante anhelo de Fausto que, según Goethe, puede salvar al hombre por medio de la acción, es calificado por Schlegel de «estúpido».

Son los años en los que la cultura alemana, clásica y romántica, se plantea sobre todo el problema de la *Bildung*, de la formación del individuo, de su desarrollo en la plenitud de su potencialidad. El clasicismo de Goethe y Schiller aspira a la evolución de la personalidad humana en todas sus posibilidades, incluidas las latentes; sueña con un individuo que pueda formar la propia identidad equilibradamente, en armonía con las exigencias de la sociedad. El desmoronamiento de esta utopía, de esta armonía entre el individuo y la sociedad, provocará la crisis de la cultura clásica. El clasicismo alemán advierte de un gran peligro muy moderno: el peligro de que el individuo, para crecer y madurar deba desarrollarse necesariamente en una única dirección sectorial, mutilando una gran parte de su riqueza potencial y de su humanidad, al desarrollar sólo aquellos aspectos que le permitan ser un elemento útil y activo en el engranaje productivo. La esencia del clasicismo alemán es, sobre todo, el intento de encontrar una solución a este problema, de no pagar el doloroso precio requerido por el progreso social -es decir, la renuncia al pleno desarrollo de la persona- o bien aceptar este precio y elaborar una renuncia que haga compatible la vida del individuo con las necesidades de la sociedad.

Se trata del conflicto hegeliano entre la poesía del corazón y la prosa de la realidad. Poesía del corazón significa vivir poéticamente; poesía, por tanto, entendida como espejo de una plenitud de la existencia en la que todos y cada uno de los gestos y las acciones estén iluminados por un sentido superior que haga de ellos no sólo momentos puramente funcionales e intercambiables, sino que les confiera un significado profundo e irreplicable. La prosa de lo real, del mundo, como la llama Hegel, es el engranaje social, un mecanismo que se vuelve cada vez más abstracto y que el individuo por sí solo no consigue abarcar con la mirada, al contrario de lo que sucedía en la antigua *polis griega*, que el individuo podía abarcar con su perspectiva y, por consiguiente, comprender y dominar. La sociedad se ha convertido en algo espectral y el individuo se siente utilizado por ella para fines que, al menos en última instancia, le resultan desconocidos. Si bien el individuo se encuentra en el vértice o en los grados superiores de este mecanismo, se siente expropiado y fagocitado por una máquina global; «el administrador delegado del Espíritu del mundo» es sólo un funcionario, aunque sea de alto rango, de la necesidad.

El *Wilhelm Meister* de Goethe gustaba mucho a Hegel no sólo por su belleza artística, sino también porque

Hegel percibía en esta novela la historia ejemplar de un individuo que sienta la cabeza, esto es, un sujeto que crece, madura y renuncia a la total poesía del corazón, al desarrollo pleno y completo de su personalidad, para insertarse en el orden prosaico de las cosas. Hegel aprueba esta madura resignación a la reducción de la propia persona inmediata, que para él significa una forma superior de realización. En cambio, por la misma razón pero con valoración opuesta, los poetas románticos critican duramente el *Meister* de Goethe, puesto que ellos siguen reafirmando, de diversas formas, la exigencia de la poesía del corazón, de vivir poéticamente, de la formación completa.

En el «idilio sobre el ocio», en un determinado momento Schlegel -entre muchas escenas de desganados y apáticos placeres sensuales, que identifican el placer con una somnolencia vegetativa- arremete contra Prometeo, al que define como «el inventor de la educación y de la ilustración» y lo critica duramente por ello. En esos años, Prometeo era el símbolo de la creatividad, de la laboriosidad, de la libertad del hombre que se rebela contra los dioses, contra la divinidad y contra toda autoridad, para construir con sus manos su propio mundo. Atacar a Prometeo significa rechazar el ideal ilustrado y humanista de la emancipación individual; no es casualidad, como se ha dicho, que Schlegel califique de «estúpido» el *Streben* faustiano, el ideal de la tensión laboriosa e incesante.

Precisamente Goethe había sido el autor, unos veinte años antes, del famoso poema «Prometeo», que celebraba al individuo que se levanta, con toda la dignidad humanística del hombre, contra el cielo y contra cualquier autoridad en nombre de la propia creatividad y la propia autonomía, para construir un mundo a su imagen y semejanza, es decir, a imagen y semejanza de su fe humanista y laica en la libertad y en la acción. En la década de 1770, los grandes años de espera prerrevolucionaria en Alemania, Goethe había exaltado, en un fragmento dramático titulado «Prometeo», el devenir histórico y el progreso, las diferentes fases de la transformación social y también la necesaria violencia, el conflicto que en ocasiones parece exigir el paso de un sistema social a otro. Goethe, en cierto modo, aceptaba el precio de la violencia requerido por el progreso. Cincuenta años más tarde, después de las desilusiones y el trauma del Terror revolucionario y en plena Restauración, Goethe cambiará radicalmente su opinión y rechazará cualquier idea de transformación social y, sobre todo, de revolución. Llegará a pedir a su amigo y secretario Zelter que haga lo necesario para evitar que su antiguo «Prometeo» se difunda entre los jóvenes, retirando incluso las copias de la circulación. La figura de Prometeo ya no despierta en él entusiasmo sino malestar y angustia.

En estas décadas, crece el malestar sobre todo en lo referente a la relación entre el individuo y la sociedad; la anhelada armonía entre los dos términos parece cada vez más difícil, imposible; los desmanes violentos y el fracaso de la Revolución Francesa provocaron una sensación general de desilusión, una renuncia a los sueños de emancipación cada vez más extendida. La actitud frente al contraste entre poesía del corazón y prosa del mundo se convierte en una línea divisoria en el panorama de la literatura. Werther, observa Franco Fortini, se había matado también por aquella escisión entre poesía del corazón y prosa de la realidad que la época parecía exigir de él. Werther no se había matado sólo por la desilusión amorosa, sino también a causa de la sensación de que el sueño de emancipación total no era posible.

Los muchos Werther que se difundieron en las literaturas europeas tras la estela del de Goethe son profundamente distintos al de éste: son personajes que viven en la escisión entre lo público y lo privado, disfrutando de esa escisión, aceptándola como un hecho ineluctable, como un destino. En el interesantísimo coloquio entre Napoleón y Goethe, Napoleón, agudo crítico literario al que le gustaba mucho el *Werther* y lo conocía casi de memoria, reprochó al poeta haber dedicado demasiado espacio al tema político-social en la primera redacción de su novela. Napoleón pedía al Werther sólo la historia de la tragedia amorosa. Este reproche era comprensible en Napoleón precisamente porque él era el creador de aquel nuevo mundo que sancionaba la escisión de la primitiva aspiración revolucionaria global a una regeneración total y completa del hombre. En aquel momento, Napoleón encarnaba y promovía la escisión entre libertad y orden social.

La apasionada y desilusionada nostalgia de la totalidad armoniosa de la persona desemboca en estas décadas en un pesimismo extremo y radical que induce a muchos autores a convertir esta renuncia al *Streben* en un refugio, en un remedio para la frustración misma.

Los gérmenes de este proceso se encuentran ya en la literatura de finales del siglo XVIII, por ejemplo en la literatura que indaga sobre la melancolía y propone como ideal precisamente la actitud negativa, el patológico negativismo psíquico que investiga. La estrategia defensiva de quien se cierra radicalmente en sí mismo, negándose a la realidad para no participar en absoluto en aquello en lo que presiente que no puede participar verdadera y plenamente, se convierte en una especie de comportamiento del individuo que trata de defenderse de la imposibilidad de *Bildung*. Emerge la tendencia a una especie de autorreificación, la nostalgia de transformarse en una cosa, para no ser alienados o, al menos, para no padecer la conciencia de serlo.

Se busca la libertad en la liberación de la conciencia de no ser libres. Se quiere estar liberados de la libertad, de la obsesión de sus responsabilidades, de sus deberes y de sus derrotas. El insulto de Schlegel a Prometeo indica la tendencia a buscar una forma de plenitud en el olvido, en el embotamiento, en el torpor, en una vida casi vegetativa y, por tanto, no afectada y herida en lo más profundo por la frustración, por la

falta de lo que no se puede alcanzar. La enfermedad se convierte en medicina; la ausencia se transforma en terapia de sí misma.

Los ejemplos son numerosos. *Anton Reiser*, la novela de Philipp Moritz, el escritor que fue amigo de Goethe, es la historia de una formación al revés, de una formación regresiva hacia el encerramiento, hacia la reducción de sí mismo. La identidad del protagonista se construye por sustracción, como un molde hueco. En lugar de enriquecerse de experiencias continuamente, el yo se cierra a la experiencia, bloquea los canales receptivos que podrían poner en contacto su interior con lo real y, por consiguiente, con el trauma de una frustrante y falsa experiencia de la realidad. La identidad se construye como una anulación de sí mismo, como aniquilamiento, como el gesto de quien no dibuja su autorretrato sino que lo borra con una esponja. El protagonista es un hombre anómalo, una interioridad fuera de la norma, una individualidad al cuadrado, cerrada en sí misma, exasperantemente subjetiva. Anton Reiser encuentra la única felicidad posible para él en una inserción pasiva, por ejemplo cuando entra en el gremio de los aprendices sombrereros, cuando puede ponerse el delantal negro de este gremio; cuando siente que su vacío puede delimitarse, circunscrito por algo objetivo, cuando siente que sólo es un delantal, una superficie que recubre y oculta un vacío.

En estos años, Kleist celebra la marioneta como símbolo de una felicidad absoluta, porque la marioneta es puro inconsciente no turbado por conciencia alguna y por eso no cae -a diferencia del hombre, cargado con la conciencia- fuera de su propio centro de gravedad. La conciencia se ve como algo que hace caer al hombre, como un peso que, situado demasiado alto, cambia el centro de gravedad y provoca la caída; la marioneta, que no tiene conciencia, puede ser puro movimiento, pura gracia mecánica libre de cualquier preocupación, puro inconsciente, pura y feliz regresión.

También Jean Paul recoge en sus novelas muchos ejemplos de construcción de la propia identidad como un camino inverso, regresión a la infancia, vaciamiento. Maria Wuz, uno de sus personajes, interpone entre ella y el invivible presente el recuerdo de la infancia, pero no el recuerdo concreto de un momento concreto de una infancia feliz, sino de los momentos de la infancia en que el niño, bajo las mantas y con los ojos cerrados, en una habitación oscura con persianas que impiden el paso a la luz, pensaba, ya entonces, sólo en los recuerdos, se acordaba de un estadio todavía anterior, todavía más regresivo.

Podrían continuar los ejemplos para atestiguar que ya no se trata de actitudes anómalas, sino sintomáticas de un clima literario de la época. En el transcurso de unos años, la situación política y social se hace cada vez más compleja y crece en el individuo, angustiosamente, la conciencia de esta complejidad. La descubre en sí mismo, en su pluralidad interior. El individuo comienza a darse cuenta de que no es una entidad compacta, sino una multiplicidad centrífuga. Mucho más tarde, Bourget, Nietzsche y Musil hablarán de una «anarquía de átomos» a propósito de la identidad individual. Al mismo tiempo, el individuo nota que vive en un mundo que lo expone a estímulos ininterrumpidos, que lo acribilla con mensajes y requerimientos incesantes, incluso inadvertidos, subliminales.

El individuo siente que no está a la altura del continuo bombardeo de estímulos y mensajes, que no lo enriquecen sino que, más bien, lo aturden. En esta vorágine, unos mensajes anulan a otros, por lo que se determina una especie de desconexión, de aflojamiento de las bisagras que mantienen unida a la persona. El sujeto advierte cada vez con más intensidad la amenaza y el miedo de quedar disgregado del mecanismo social, cada vez más complejo y apremiante. Siente, en particular, que esta continua agresión de lo provisional y de lo instantáneo le hace vivir siempre en lo inesencial a la espera de que, tras la vertiginosa secuencia de apremiantes inesencialidades, comience la vida verdadera. De este modo el individuo se halla viviendo siempre y sólo «mientras», «hasta que», frente a la vida, delante de la vida, como si la vida estuviera siempre por comenzar y como si lo que está sucediendo -o sea toda la existencia- no fuese más que algo preparatorio, provisional e inesencial, a la espera de algo que no acaba de llegar.

Esta sensación se va haciendo más intensa a lo largo del siglo XIX y adquiere una relevancia particular en las últimas décadas y en torno al fin de siglo. En la célebre novela homónima de Goncharov, Oblómov se pregunta: «¿Cuándo se vive?» Pero, al mismo tiempo, cuando da vueltas en su cama, dice: «La vida apremia, acosa por todas partes.» La vida lo perturba; es incapaz de vivir una vida real, esencial, de *ser*, precisamente porque la existencia es una serie de perturbaciones, urgencias, estímulos que van desde dar vueltas en la cama hasta las infinitas preocupaciones por la polvareda cotidiana. Para Goncharov, la vida es un río que fluye ante el hombre, que se sienta en sus orillas y lo contempla correr sintiéndose excluido, un tema que se repite con obsesiva insistencia en mucha literatura.

Con frecuencia, la narrativa elige como protagonistas figuras de artistas, puesto que el artista parece un individuo muy sensible, muy receptivo y por ello expuesto a los peligros y a las agresiones de la existencia y, también por ello, muy atento a estas defensas. En la novela *Niels Lyhne* de Jacobsen (1880), el protagonista, un artista, se pregunta sorprendido cómo consiguen algunos hombres vivir como si vivir fuera lo más natural del mundo. Vivir le parece algo artificial, mecánico, que no corresponde realmente a la naturaleza; se siente fuera de lugar en la vida.

En la novela de Jacobsen, vuelve la imagen del río donde el individuo que allí vive debe pescar algo que

no sabe bien qué es. El protagonista, Niels Lyhne, sueña siempre con partir «hacia las tierras de España de la vida», como él dice; siente «las monedas de la vida» que le bailan en el bolsillo, que tintinean, sin que llegue nunca el momento en que las pueda sacar y gastar. La vida aparece siempre como una potencialidad que no conoce realización. Muchos años más tarde, también Rilke, en una carta a Lou Andreas-Salomé el 11 de febrero de 1922, se preguntará: «¿Cuándo es el presente?»

Hay muchos ejemplos de esta sensación de escisión abierta entre el yo y la vida, del sentimiento de que la existencia no sea más que una huida continua, un transformarse en pérdida, el desvanecimiento de algo que nunca se ha poseído, que nunca ha sido, pero que produce nostalgia como si se hubiese perdido. Es una «añoranza sin nombre», dice una poesía de Hofmannsthal, porque lo que existe sólo en la indeterminación, lo que es y quiere seguir siendo sólo una vaga espera, no puede tener nombre.

La literatura en torno al fin de siglo se caracteriza sobre todo por este estado de ánimo y esta temática. Tal vez nadie como Michelstaedter, en su libro *La persuasión y la retórica*, ha estudiado con tanta claridad esta pérdida de la vida, esta inexistencia del presente, vivido como un fluir temporal en el que no se puede aferrar nada preciso. La vida, para Michelstaedter, no es jamás, siempre está por llegar, siempre se quema mientras se espera que pase rápido, que el presente -por tanto la existencia entera- transcurra lo antes posible. Michelstaedter cita en su libro una canción popular véneta. La canción habla de la esperanza, de una existencia que se consume en un continuo esperar: los pobres esperan que el agua se vuelva champán y las piedras se conviertan en pan, todos esperan algo, hasta que al final se dice: «Se espera esperando / que llegue la hora / de irse al diablo / por no esperar más.» Así pues, se espera que llegue lo antes posible la hora de la muerte, para librarse del perpetuo afán, de la continua necesidad de esperar, que entrega ininterrumpidamente la vida a lo que la destruye.

Ante este malestar, se responde y se reacciona de diversas maneras. Una estrategia defensiva y autodestructiva consiste en la autorreificación, en el intento de transformar el propio malestar en un instrumento de defensa. Canetti analizó esta estrategia en *Masa y poder*. Habla de la cosa. Una cosa, dice, puede ser cogida, movida, usada; se puede hacer con ella lo que se quiera, incluso se la puede destruir. Pero una cosa, un objeto, no interioriza, no hace tuyas las espinas del mando, afirma Canetti: esas espinas que, desde todos los flancos, se le infligen a una persona consciente de los deberes, de las exigencias, de las ansias cotidianas. Estas espinas permanecen en la persona como agujijones venenosos. Una cosa, en cambio, no las almacena en su interior ni resulta contaminada por su veneno. El intento de hacerse cosa, de no participar, de entumecerse nace de este deseo de escapar a las presiones y a los venenos de la realidad.

En un pasaje citado por Canetti, Kafka se describe a sí mismo tumbado, una posición simbólicamente antihumana, tendido en el fondo de una barca en el Moldava a su paso bajo uno de los puentes de Praga, desde donde le miran quienes pasan en ese momento por él y que, desde arriba, disfrutan de una posición de dominio, de superioridad. «Así tumbado -dice Kafka-, experimenté las alegrías del desclasado»: las alegrías del desclasado, al que se le ahorra el deber de la confrontación y la necesidad de medirse y de afirmarse. Como escribe Canetti interpretando esta página de Kafka, es el débil el que busca la libertad en la derrota, porque la derrota libera del conflicto y de la continua tensión que está implícita en el conflicto.

El deseo de depender, de ser desclasado, de ser siervo para no soportar el peso de la responsabilidad, para no enfrentarse al malestar, aspira a refugiarse en un malestar absoluto. Este malestar llevado al exceso parece un remedio a la agotadora resistencia al malestar en la cual se ve el malestar mismo: el gran pero todavía relativo malestar, que todavía no ha ahogado la esperanza, es doloroso porque induce a sufrir por la esperanza desilusionada; su superación parece imposible por lo que sólo queda el intento de sofocar completamente la esperanza y la nostalgia, de elevar el malestar a una única y total realidad, que no deja espacio alguno a los sufrimientos por las esperanzas y las exigencias frustradas.

Si la vida entera y la realidad cotidiana aparecen como una agotadora frustración de la *Bildung*, de la formación del individuo, de la dignidad y de la afirmación prometeica del yo, se busca refugio en la renuncia al modelo prometeico. Si la libertad y la autonomía parecen imposibles, se busca la esclavitud para liberarse del insoportable peso de la desilusionada responsabilidad moral. Se trata de no ser nadie, de ser una cosa, un objeto, un nada, para liberarse del irrealizable deber moral de ser un yo.

Y así, Robert Walser celebra en sus obras la falta de carácter; un carácter, dice, implica la estructura compacta de la persona unitaria, que se sitúa como antagonista frente a la existencia, que puede ganar y perder, que se domina a sí mismo y, por tanto, experimenta todo el sufrimiento implícito que hay en el dominarse, en el intento de formarse positivamente. Walser exhorta a liberarse de la conciencia para «ir al encuentro, sin conciencia, de todos los otros hombres, también privados de conciencia». Califica esta actitud de «espléndida, magnífica», una especie de actitud real en la vida: la total identificación con el fracaso y la autoanulación.

Walser sugiere la técnica de ocultarse en la librea del lacayo, de hacer de criado anónimo o de soldado anónimo, de convertirse en ruedecilla del infinito engranaje de la vida, en un soldado sin nombre del gran ejército napoleónico diseminado por Rusia, en el que cada uno es nada. Walser quiere ser un nada, vivir «en

las regiones inferiores», convertirse en «un gran canalla con respecto a sí mismo»: violar el deber moral de formarse, de crecer, de llegar a ser adulto y responsable, de tomar una posición, de asumir una responsabilidad moral, política, histórica, social.

Es el gran momento de una literatura de la negación absoluta, de un rechazo total que, obviamente, desprecia cualquier forma de organización político-social de esta protesta, porque la organización políticosocial de la contestación sería una manera de tomar parte, de cimentarse, de participar. Los personajes de esta literatura recuerdan al escribiente Bartleby de Melville que, a cualquier pregunta, invitación o requerimiento, responde «preferiría no hacerlo, señor», expresión educada de una negación radical. En un relato de Hawthorne, «Wakefield», el protagonista homónimo se va un día de casa, sin que haya verdaderas razones que lo alejen de su mujer, de su familia, de su realidad. Simplemente quiere desaparecer. No va en busca de aventuras sino que vive durante veinte años, solo y desconocido, en un barrio de la ciudad, aislado de todos como en un espacio paralelo, hasta que un día, al pasar bajo su casa, donde lo creen muerto, decide, sin motivo alguno, regresar al hogar. El significado de esta identificación con el malestar consiste en la absoluta falta de cualquier significado, en la insignificancia total.

La identificación con el elemento amenazador es otro rasgo característico de esta estrategia. En una novela de Emil Strauss, un alumno perseguido cruelmente por la comunidad escolar -símbolo de la comunidad social-busca liberarse por medio de la identificación con la misma comunidad que lo amenaza y esconderse en esta absoluta dependencia. Entre los muchos ejemplos que podrían añadirse, hay uno poco conocido, que procede de Trieste. Vito Timmel, genial pintor *liberty*, que nació en Viena y vivió en Trieste, en cuyo hospital psiquiátrico murió a consecuencia de un delirium trémens y de una enfermedad mental, escribió en los años treinta y cuarenta un libro genial e inconcluso, un cuaderno de notas fragmentario en el que trataba -en el momento mismo de la disgregación- de representar el propio desmoronamiento y de dominarlo.

Perdía el dominio de las palabras, olvidaba y transfiguraba esta amnesia real en nostalgia, en deseo de borrar todos los signos, para liberarse de cualquier relación con el mundo. En una página, escribe: «Es absolutamente necesario depender» para «alcanzar la atmósfera feliz», la felicidad de una dependencia absoluta. Este personaje vagabundo, nómada, irregular, rebelde y anárquico, rechazado por el mundo y por la sociedad, escribe una autodestructiva y delirante apología del fascismo en el que precisamente encuentra la gran posibilidad de absoluta dependencia. Todo se desarrolla sólo en su delirio, porque el autor termina en un manicomio y no en una organización fascista.

Canetti, en particular, ha arrojado luz sobre esta actitud. El protagonista de su *Auto de fe* se envara, se petrifica, cierra los ojos, intenta mantener la cara lo más lejos posible del lavabo cuando se la lava: todas las formas posibles de un deseado y buscado aislamiento. Sólo el aislamiento y la autorreificación pueden protegerlo de la vida, en cuanto que lo entregan a la muerte. La vida se busca, precisamente, en la exasperación del malestar. Kafka escribió las mejores parábolas de este proceso. En su cuento «La madriguera», la criatura perseguida bajo tierra por un misterioso enemigo, que excava galerías y pasadizos para atraparla, excava a su vez galerías para crearse el mayor número posible de vías de escape; sin embargo, de este modo, se va dirigiendo a las galerías excavadas por su agresor. La defensa se vuelve idéntica a la autodestrucción. La concepción de la vida entera como malestar provoca la necesidad de elaborar un mecanismo de defensa que acaba por reducir toda la vida a un mecanismo de defensa. Quien está «condenado a defenderse», como decía Kafka, perece, como quien perece de hambre por miedo a morir envenenado.

En un ensayo sobre Karl Kraus, Canetti compara la obsesiva actitud defensiva de Kraus con la Muralla China. La muralla se construyó para defender el Imperio, es decir la vida, de los bárbaros, de la destrucción; a medida que crece la inseguridad, se opina que la muralla es demasiado endeble para soportar los ataques de los bárbaros, por lo que se la engrosa cada vez más, pero la muralla no parece nunca bastante sólida y se la ensancha continuamente, hasta que termina por coincidir con todo el territorio del Imperio y, en consecuencia, acaba por aplastar, por sofocar la vida en cuya defensa se había construido. De forma análoga, también Peter Kien, el protagonista de *Auto de fe*, busca la salvación en la muerte. Él espera que el futuro llegue lo antes posible, porque vivir en el presente es doloroso mientras que, en el futuro, la vida, toda la dolorosa vida, ya habrá pasado y no hará daño alguno. Su deseo más ardiente es el futuro total, en el que la vida ya haya pasado y pertenezca por tanto a la muerte.

Existe también otra estrategia, la de quien no padece la ausencia de la vida -de una vida que nunca es, sino que está siempre por llegar- y trata de prolongar esta espera de la vida, en la esperanza de que no llegue nunca, porque cree que, si llegara, comportaría algo trágicamente destructivo, que la espera y el aplazamiento difieren y alejan. Este motivo recorre, por ejemplo, los cuentos de Walser, cuyos personajes intentan vivir siempre en la espera de la vida, en su antecámara, puesto que la existencia real parece insoportable. Así pues, se quiere vivir en una indeterminación que debería ser la vida verdadera, una vida pura y esencial, despojada de todas las determinaciones que la especifican, que la hacen real, pero que se sienten como intolerables.

La vida verdadera aparece entonces como la vida indefinida, abstracta, inexistente; una «antecámara de la vida» que es una pura esencia y se asemeja pavorosamente a la nada. Ya Ibsen había dado grandísimos

ejemplos de esta táctica evasiva: piénsese en aquel personaje suyo que quiere escribir un gran libro sobre la vida para, a continuación, comenzar por fin a vivir, pero no logra y no quiere terminar el libro, porque después comenzaría el verdadero problema, el trágico descubrimiento de no estar a la altura de la vida. Para no tener que constatar la propia incapacidad de vivir, pospone siempre el momento de la confrontación, no termina nunca el libro para no darse cuenta de que después de acabarlo comenzarían la carencia y la frustración.

También Svevo ofrece magníficas parábolas de la táctica de sustraerse al presente, en el que la vida siempre hace daño. En su cuento «Una burla lograda» se habla de un escritor, Mario Samigli, que siempre intenta escribir un libro, nunca lo consigue y pasa los años delante del papel en blanco: «Y aquéllos fueron sus años más felices, llenos de sueños y privados de cualquier experiencia penosa, una radiante segunda infancia preferible incluso a la madurez del escritor más afortunado que sabe vaciarse en el papel, más ayudado que entorpecido por la palabra; y queda después como una cáscara vacía que se cree fruto sabroso. En esa época podía mantenerse feliz mientras durase el esfuerzo para salir de ella y Mario mantuvo siempre este esfuerzo no demasiado enérgico. Por suerte, no encontraba la salida por donde alejarse de tanta felicidad.»

Tal vez nadie como Svevo ha representado este malestar que se convierte en medicina de sí mismo. Si la vida, dice Svevo, es una enfermedad de la materia, es necesario hacer de la vida un baluarte contra esta enfermedad, es decir, contra sí misma. Si el individuo es siempre un inepto -el título de la primera novela de Svevo, *Una vida*, iba a ser originariamente *Un inepto*-, los protagonistas svevianos de los últimos cuentos son siempre viejos, y viejos que escriben. Vejez y escritura se convierten en la única posibilidad de transformar la vida, que es enfermedad, en una medicina, aunque sea precaria y provisional, contra esta enfermedad.

Si el individuo es un inepto, el viejo, inepto por excelencia, tiene al menos la posibilidad de jugar con la ineptitud y de encontrar en ella una justificación para su fracaso. De hecho, él, a diferencia de los jóvenes, está autorizado a ser un inepto, a fracasar, y puede sustraerse al doloroso deber de ser feliz, vital, victorioso. Escribir es similar a la senilidad. Es un modo, dice Svevo, de estar fuera del juego, observarlo y comprenderlo mejor que quien está jugando. Si se «literaturiza» la vida, afirma Svevo, poniéndola por escrito y leyéndola después, su escritura y su lectura nos sustraen a la «horrible vida verdadera».

Se busca refugio en los repliegues del malestar, para convertirlo en el único horizonte posible y para mitigar de algún modo la herida. Entre estos repliegues, también se puede reír de la nada que nos acecha y que Svevo evocó en la última y extrema página escrita en los umbrales de la muerte. En este intenso apólogo, a medianoche, el consabido viejo se dispone a irse a la cama, donde su mujer está ya roncando. Mientras el viejo se desnuda, piensa que es medianoche, la hora en que podría aparecer Mefistófeles y proponerle el antiguo pacto. Aun siendo un personaje totalmente secularizado como es, piensa que entregaría su alma al diablo al instante, sin vacilaciones, pero ¿qué cosa, qué bien desearía obtener a cambio? Por supuesto, no la juventud, piensa, porque está llena de sufrimientos, aunque la vejez sea horrible; tampoco la inmortalidad, porque la vida es intolerable, aunque la muerte sea horrenda.

En esta extremada parábola occidental de la extinción del deseo, se da cuenta de que, en el fondo, no tendría nada que pedirle al diablo. Y entonces, mientras se desnuda, se imagina en el infierno, rascándose perplejo la barba, a Mefistófeles como representante de una empresa que tiene poco que ofrecer y que está perdiendo cuota de mercado. Ante esta imagen, el viejo ríe sonoramente y, mientras tanto, se mete en la cama. Medio despierta por las risas, su mujer farfulla: «Feliz tú, que a esta hora todavía tienes ganas de reírte», y se da media vuelta para seguir durmiendo.

En *La civiltà del disagio*,
Rosenberg & Sellier, Turín, 1984

PRAGA AL CUADRADO

1. HINTERNATIONAL

«Soy hinternacional», escribe Johannes Urzidil en el *Tríptico de Praga* (1960), hablando de su infancia en tercera persona. «“Hinter”, es decir “detrás” de las naciones, y no encima o debajo de ellas, se podía vivir y entregarse a correrías por las calles [...] le era completamente indiferente si su pelota rompía el cristal de una ventana checa, alemana, judía o de la nobleza austriaca.» Las definiciones y las evocaciones de la «mágica» o «inquietante» Praga de las cien torres, crisol de civilizaciones y amalgama de culturas, constituyen uno de los catálogos temáticos más fuertes de la literatura moderna, una mina de testimonios intercambiables, aunque cada vez con diferentes matices, un depósito de tópicos literarios renovados o seguidos con inagotable fidelidad e invención, pero estáticos en lo sustancial en su *repetitio variata*. La fascinación de Praga, apoyada en lo indefinible y en la alusión, es la fascinación de una nostalgia que cree en acercarse a la vida -una vida que se muestra siempre perdida y nunca aferrada en el presente- y con frecuencia, en cambio, se convierte en lugar de la representación de la vida, de su retrato fantástico o, mejor aún, de la tradición común de sus retratos fantásticos, todos semejantes, porque todos son o pretenden ser únicos y excepcionales, grotescos y excéntricos.

El escritor de Praga -sobre todo, pero no sólo, el germano-praguense- describe con frecuencia en sus páginas no ya una Praga histórica y real, del pasado o del presente, sino una Praga creada por la literatura y, a su vez, cliché literario, paisaje ficticio y convencional aceptado como mundo auténtico sobre el cual resaltar a sus personajes. La mítica Praga es, al menos en parte, producto de la imaginación de algunos escritores -grandes, mediocres o ínfimos- que han transformado en un reino embrujado las dificultades para entender las contradicciones que la rodeaban, proporcionando a sus sucesores -grandes, mediocres o ínfimos- un vastísimo arsenal, que ha permitido y permite a estos últimos vivir en gran medida de las rentas. Cuando Bohumil Hrabal publica en 1964 su volumen de cuentos, sitúa sus historias locuaces y vagabundas -especialmente en la colección *¿Quiere ver la Praga dorada?*- en un ambiente de fondo que es la Praga descrita en los relatos de Karel Čapek, a su vez inspirado en la Praga del siglo XIX, brillantemente inmortalizada por Neruda.

Literatura que hace obsesivamente objeto de sí misma la propia tradición, la praguense, que de este modo demuestra su tenaz y rica vitalidad. Dicha tradición se articula en una serie de motivos recurrentes, derivados de la situación histórica, pero sobre todo por su transfiguración fantástica, tantas veces estudiada por la crítica: el mosaico multinacional mitteleuropeo, el triple gueto que encerraba en un callejón sin salida al judío alemán de Praga dentro de la comunidad alemana, a su vez aislada en la ciudad checa, el cruce de lenguas y culturas, la condición de artificio y de invernadero en que vivía la cultura alemana (obligada así a advertir, tal vez antes que las otras, la falta de autenticidad y el desarraigo propios de toda la civilización europea), la espectralidad cotidiana y el grotesco humor de cementerio, la mística del objeto y la rebelión de las cosas, el fasto sobrecargado de oropeles y adornos en el que la Historia aparece como un museo o una tienda de cachivaches usados, los parques crepusculares y la épica canalla de las pandillas de la periferia y las charlas de taberna.

Praga es el ejemplo por excelencia de una literatura de frontera que conduce a un intento paradójico, el de transformar la irresolubilidad de los conflictos en su superación. La frontera -es decir, el choque de fuerzas históricas, culturales y sociales- es un problema candente; al no poder resolverlo, se hace del problema la propia razón de vida y se busca una identidad en la infinita prolongación de las contradicciones que la desgarran. Urzidil dice que Praga era más *übernational* (supranacional) que cualquier otra ciudad alemana; Willy Haas, en su *Literarische Welt* habla de Weissenstein Karl, escritor praguense convertido en el protagonista de la novela central del *Tríptico* de Urzidil, para recordar que hablaba indistintamente alemán, checo y yiddish, y convertirlo en un símbolo de la ciudad.

Como todo mito, también el mito literario de Praga persigue una identidad esencial más allá de los cambios históricos, aunque se nutra de un material histórico muy rico y estratificado. En los años sesenta, los escritores que evocan Praga la mitifican en los mismos términos en que se había hecho cincuenta años antes.

La perspectiva de Urzidil -o la de los recuerdos de Max Brod, o de los cuentos de Paul Adleres similar a aquella con la que Kubin o Meyrink, o los mismos Brod y Urzidil de jóvenes, contemplaban su mundo. Su nostalgia no se dirige a la Praga perdida, sino a la nostalgia con la que, durante los años de la «Praga dorada», sus hijos se habían vuelto a la huidiza identidad de su mundo. El mito de Praga es nostalgia de la nostalgia, lamento en papel por la imagen de papel, ahora desmembrada por la historia, de la propia realidad nunca poseída.

Esta nostalgia al cuadrado puede traducirse, como así ha sido, en poesía grande y conmovedora, sobre todo porque nuestra verdadera condición, desde hace muchos años, es precisamente esta despedida siempre prolongada y a la vez diferida, este adiós al adiós de una totalidad rica en significados, de una vida unificada y armoniosa. La literatura en Praga, con las sombras de sus jardines y la soledad familiar de sus cafés, ha ofrecido -incluso mediante su automitificación- un rostro y una voz al ocaso de la vieja Europa y del individualismo burgués. Frontera significa también el umbral, la franja última, la tierra de nadie, del no más y del no todavía.

Impulsivo rapsoda de Praga, Urzidil estuvo muy acertado al calificarla de «autárquica»: carencia que se remedia a sí misma convirtiéndose en autosuficiencia, extrañeza que desea proponerse como modelo, excepción que quiere presentarse como excepción típica. No sólo los escritores de Praga, sino también la historiografía de la literatura que los ha investigado de manera crítica ha terminado a menudo sucumbiendo de buen grado al mito y aceptándolo como un dato real, para medir toda la literatura germano-checa con el metro de Kafka. De Kafka, de su magnitud excepcional, se ha querido hacer con frecuencia una excepción típica, como si fuera la máxima representación de valores expresados generalmente, si bien en diferentes niveles, por la literatura praguense. Tal vez de manera indebida, se ha colocado su gigantesca figura de forma que su sombra se proyecta sobre todos los demás, imponiéndoles una reflexión significativa.

La grandeza de Kafka agranda así la menor estatura de Meyrink o de Leppin, de Oskar Wiener o de Leo Perutz. Ni siquiera los textos críticos importantes escapan al encanto de Praga: el espléndido ensayo de Baioni sobre Kafka destaca brillantemente la relación entre el escritor y Praga, pero acepta la imagen de la ciudad aportada por la literatura praguense; cuando Mittner habla de su «inquietante atmósfera eslavo-germana-judía», incide, sin darse cuenta, en la recreación maravillosa de la atmósfera, en la fascinación literaria de esa misma atmósfera. Para Ripellino, Praga es «mágica», se acepta a priori con su elaborado y estratificado encanto, de tal modo que la investigación crítica se convierte en identificación con esa fantasía poética que ha acumulado tantas imágenes de comerciantes del gueto y maestros de alquimia. La crítica se hace rapsodia deliberadamente «desconectada y aislada», como dice el autor, de las callejuelas y tabernas de la legendaria ciudad, un caleidoscopio similar al de Oskar Wiener o de otros aedos enamorados de la Praga que los asfixia, o mejor aún, del hecho mismo de que los asfixie.

En su ensayo *Esta mamá tiene garras*, Heinz Politzer analiza con gran finura la espectralidad de Praga vivida como un destino del que no se escapa, y pone de relieve la distorsión de la realidad praguense llevada a cabo por los escritores de lengua alemana que, en el fondo, la conocían tan poco, pero su fascinante perspectiva también se inscribe en el paisaje que interpreta: su Praga, que él contrapone a la reelaboración literaria, adquiere las connotaciones de esta última.

La magia de Praga induce a cualquier estudioso de la literatura a convertirse en su voz, a retomar y a variar el mito, aunque el perfil sobrio y perspicaz de Wagenbach ha puesto las cosas bajo la luz adecuada. Los datos negativos, puestos de relieve, están implícitamente envueltos en un aura que los cambia de signo, haciendo de ellos no ya la antítesis, sino los componentes del mito «hinternational». Urzidil recuerda que su padre era un antisemita convencido, a pesar de haberse casado con una judía, y además un decidido *Tschechenfresser* («devorachecos»), pero este elemento de desacuerdo o de incomunicabilidad ético-social se transforma en su página en un ingrediente de esa unidad que se obtiene mediante la acumulación de los contrarios que la componen.

La celebración no excluye, de hecho, la negatividad, más aún, procede superponiendo una serie de elementos negativos: Ripellino describe su Praga mágica sobre todo como una ciudad somnolienta y provinciana, culturalmente atrasada en comparación con las grandes ciudades alemanas, abocada a un lento y gris declinar. Sin embargo, esta presencia es también una constante en el modelo de Praga: los escritores que, después de la Segunda Guerra Mundial, evocan con nostalgia una perdida ciudad dorada, lamentando la desolación presente respecto al pasado, llaman edad dorada a una época -la de los comienzos del siglo- en la que los escritores de Praga lamentaban el provincianismo de su ciudad, la falta de cultura viva, su retraso epigonal y periférico. La intensidad de la vida se busca y se encuentra en la denuncia y en la conciencia del vacío y de la aridez de la vida.

Tal construcción por vía negativa es característica de la literatura mitteleuropea. La que se considera, acertadamente, la gran época de la cultura triestina, es decir, el período que precede a la Primera Guerra Mundial, es el tiempo en que Slataper escribía, en un famoso artículo de 1909, que «Trieste no tiene tradiciones de cultura». Pero la verdadera vitalidad cultural consistía en la intensidad de dicha protesta, que

después -como fenómeno característico de una generación- se apagaría, excepto en grandes casos individuales. No es casualidad que los recuerdos míticos de Praga reaparezcan en algunos intelectuales triestinos -como Guido Devescovi- que identifican la nunca resuelta relación edípica de amor-odio hacia su ciudad con los recuerdos praguenses de su juventud. La misma unidad cultural del imperio es el resultado de las negaciones burlonas y apasionadas dirigidas contra ella, desde Musil a Kraus.

Del mismo modo que la frontera se contrae en el espacio de un punto privado de extensión, en una tierra de nadie que se alza como paisaje del alma en cuanto a imaginaria, así se estrecha también en el tiempo, reduciéndose a un momento cada vez más breve que está siempre en otra parte. Cada estación de oro se vive como pasada, no sólo en la evocación posterior, sino también en el momento en que se vive. Praga es para Urzidil, en 1939, *La amada perdida*, porque en 1939 perdió la Praga de *El proceso* kafkiano de 1914 o la de *Daniel Jesus* de Leppin de 1905, pero ya para Kafka o incluso antes para Leppin, aquella amada estaba perdida, estaba envuelta por la muerte.

La generación más vieja, la del siglo XIX de Salus y de Adler, ignora el mito de Praga, vive sin problemas su retraso cultural y sus contradicciones histórico-sociales, alejadas por la conciencia; cuando nace el mito, se proyecta pronto, en pocos años, hacia un pasado reciente y jamás existido. El tiempo de la vida literaria es einsteiniano, puede cambiar la dirección de su movimiento como en las novelas de Wells o congelarse en una medida mínima pero de intensa duración posterior: Karl Kraus puede declarar, en 1897, con motivos fundados, el final de la *Jung-Wien* y del impresionismo vienés ecléctico y esteticista, cuando las obras más importantes de esa literatura -que él, con o sin razón, rechaza- no han aparecido todavía.

Y, sin embargo, el mito de Praga florece regularmente, con plazos recurrentes y periódicos. Se comprueba en los momentos de crisis, cuando las condiciones de frontera se dejan notar con particular tensión. Nace a comienzos de siglo y adquiere un rostro cada vez más definitivo en torno a los años diez, a medida que la comunidad alemana se ve obligada a hacer balance con su propia crisis y a remover la angustia creciente ante el propio *impasse* histórico, que la conciencia burguesa puede transfigurar poéticamente, pero no afrontar socialmente. Se intensifica, escribió Heinz Politzer, una posterior «demonización» de Praga por parte de los escritores de lengua alemana, que permanecen «atados a la temática de espectralidad y sexualidad ante el horizonte metafísico».

Comienza una etapa sucesiva a partir de 1938, año en el que se completa verdaderamente a fondo el proceso destructivo iniciado -y no concluido- en 1918. Después de 1938, la frontera y el crisol de Praga reviven, más abstractos que nunca, tanto con la angustiosa perspectiva de quien emprende la vía del exilio, como en la paranoide de quien prosigue, en la vida y en la escritura, una existencia lemúrica -por ejemplo Leppin- como si el mundo fuera el de treinta años antes. Cuanto más deformes se vuelven la vida y el papel, más se aferran con pasión a la vida de papel.

En la segunda posguerra, la literatura germano-praguense reaparece en la versión socialista de Kisch y de Weiskopf, en cuyas obras tardías también se insinúa una nota nostálgica por el mundo de ayer, antes desconocida en su literatura comprometida y desmistificadora. Es, sobre todo, la literatura checa la que recupera la mítica tradición praguense hacia mediados de los años sesenta y siguientes, como metáfora de su batalla ético-política. Metáfora significa desplazamiento, uso impropio; el traslado fantástico indica la necesidad de alterar los datos de la realidad, no para esquivarlos sino para bordear su inminente amenaza. En su *Anuncio una casa donde ya no quiero vivir* (1965), Bohumil Hrabal excava en la lava y redescubre, como también Vitězslav Nezval, una Praga kafkiana y surrealista cuyas presencias espectrales y cuyos oropeles barrocos (iconos de iglesia, ángeles de quincallería, espejos, recuerdos fabulosos y extravagantes del tiempo de Cacanía, fanfarronadas del mundo de ayer) asumen el valor de una grotesca y humanísima lucha en defensa del individuo. Bajo las baladronadas a lo Münchhausen, que se aferran a los ecos más místicos e hiperbólicos de Cacanía, asoma el sufrimiento de Kafka, citado expresamente con una especie de humor negro y acompañado por las charlas de Hašek.

Por lo demás, la cultura checa demuestra precisamente, con distintos semblantes, la supervivencia de aquella *humanitas* austera, melancólica y doliente que había sido, tal vez, el resultado más alto de la cultura durante los Habsburgo y de sus contradictorios injertos y encrucijadas. Los indestructibles y melancólicos protagonistas de películas como *El principio superior* de Jiří Krejčík, inspirado en un cuento de Jan Dřrda, o *El quinto jinete es el miedo* de Brynych repiten el modelo del personaje introvertido y solitario que recorre toda la literatura de los Habsburgo, desde el Bancban de Grillparzer al Hagestolz de Stifter, de los resignados héroes de la Ebner-Eschenbach y de Ferdinand von Saar al señor Von Trotta de Joseph Roth, del profesor Kio de Werfel a la comedida tristeza de muchas figuras de Schnitzler. A la angustia de las calles desiertas y de antros oscuros se contrapone, como en las películas de Brynych, la elegancia modesta del viejo señor que toca el violín, el arquetipo del pobre músico de Grillparzer con su personalidad dividida pero contenida entre el *pathos* y la medida. Es una reedición de la *humanitas* mitteleuropea, nacida de la síntesis entre el estilo otoñal burocrático del imperio y la doliente interioridad judía.

También la extravagancia, género literario por excelencia de la tradición de Praga, reencuentra el gran

tema de la *koiné* supranacional, de la «Hinternationalitat». El personaje de Hrabal que en el *Anuncio una casa* se disfraza en el jardín de Wallenstein y, con una ternura muy humana, se siente repentinamente reconciliado, más allá del muro del jardín, con la orquesta sinfónica y la banda de la cervecería dirigida por el señor Polata, podría ser un amable personaje de la Praga de Čapek (uno de esos gendarmes o ladronzuelos o coleccionistas, en los que resuena una bondad solícita y dolorosa), o incluso de la Praga del siglo XIX de Neruda. Un personaje, en resumen, de un mundo checo en el que, imperceptiblemente, palpita un aire que no es sólo checo ni podría definirse tampoco como alemán: es el aire de la Mitteleuropa, que vibra en la orquesta del señor Polata como vibraba en la sentenciosa pedantería del burócrata Tittel, que en la novela corta *Pequeñas relaciones* de Werfel, impregnada del crepúsculo del imperio, corteja en los jardines de Praga a la bella Erna musitando: «Quien madruga vive muchos años.»

Las dos conferencias organizadas por Goldstücker en Liblice, en los años 1963 y 1965, dedicadas a Kafka y a la literatura de Praga, indican claramente el nexo entre la recuperación cultural de la tradición praguense y el compromiso ético-político. *Franz Kafka de Praga* y *Amigos del mundo* no son sólo dos textos críticos fundamentales sobre la cultura literaria praguense, sino también una original continuación de la misma. Otro punto de inflexión, de crisis y de nuevo florecimiento del mito de Praga son el humorismo de cementerio de Ladislav Fuks y la alucinada ciudad nocturna de las fantasías de Jiří Kolář -por citar sólo algún ejemplo-, que indican cómo la recuperación de lo macabro y de lo fantástico, identificados de nuevo con una Praga del alma, tiene la función de contraponer a las dificultades pequeñas historias que hablan de una libertad onírica o bien de una épica cordial y picaresca, como en la novela de Ota Filip *El café de la calle del cementerio* (1968).

Pero la tradición praguense ha proporcionado también un lenguaje en dirección opuesta. En 1968, uno de los más conspicuos éxitos editoriales checoslovacos fue un curioso y fácil libro de cuentos praguenses de tipo policiaco durante los Habsburgo, el *Panóptico de gente pecadora* de Jiří Marek, escritor que celebra los valores de la línea oficial del partido. En las afables y hogareñas novelas policiacas de Marek, revive una Praga arcaica, familiar en sus misterios y ordenada en sus extravagancias, en la que el melancólico y paternal funcionario de policía tutela, entre aventuras humorísticas y confidencias en el habla de Praga, la solidaria cordialidad de un idilio popular y patriarcal.

Tras más de cincuenta años, los recuerdos de la Praga de los Habsburgo -entremezclados con los de la primera República Checa, tan impregnados de su patrimonio- siguen proporcionando un consolador léxico familiar al lector medio; traducido enseguida al alemán, el libro de Marek fue acogido con notable éxito también en la República Democrática Alemana. La curiosa síntesis habsbúrgico-comunista de Marek es un humanismo conservador e irónico: nostalgia del orden, amor por lo familiar y conocido, escansión burocrática de las acciones y de los sentimientos, escéptica desconfianza frente a lo nuevo y a la utopía, sabiduría desilusionada, evasión en la esfera de lo privado y lo cotidiano, pesimismo político y *pathos* de la inmovilidad. En el rostro del gendarme de Marek, asoman los rasgos inconfundibles de Francisco José, al que los praguenses llamaban *Prochazka*, es decir, señor Caminata: autoridad digna y afable, emblema de decoro y de confianza, majestad tranquila y cercana, que Max Brod comparaba con el caminar de un anciano inválido o de un portero. Mientras tanto, continuaban llegando, del otro lado del Atlántico, cuentos y recuerdos de la vieja Praga, en los que parecen superarse y elidirse los conflictos que, sin embargo, mueven a cada autor a escribir esas páginas. Más allá de los contrastes o gracias a ellos, en el *topos* literario de Praga parece haber sitio para todos, de Urzidil a Hrabal o Marek.

2. LOS ALEMANES Y EL LÁTIGO

Urzidil, nacido en 1896, define su infancia como «hinternational»; sin embargo, en la época en que él nació, Hugo Salus, decano de la literatura germano-praguense, escribía unos versos malos nada memorables y muy explícitos sobre su agresividad nacionalista: «Heute gibt es nur Deutsche, / Wer nicht deutsch wählt, / Verdient die Peitsche!» (Hoy no hay más que alemanes, / quien no vota alemán / merece el látigo.) Aparte de la rima Deutsche-Peitsche, que habría hecho las delicias de Nietzsche o Kraus por su involuntario desenmascaramiento de la miseria alemana, el «crisol» praguense no aparece como tal. La frontera es una frontera cerrada, una barrera más que un trámite. «Una absoluta pared divisoria -escribía hacia final del siglo Friedrich Jodl, recordado en el excelente ensayo de Krolop- separa checos y alemanes.»

La tradición de liberalismo burgués, arraigada en Praga desde 1848, era para la minoría alemana indivisible del concepto de superioridad sobre los checos. A finales de siglo, todavía se consideraba válida la «condición de dominio tradicional de los alemanes y la de súbditos de los checos querida por Dios», de la que habla Mauthner, pero las condiciones históricas en rapidísimo cambio, llevaban inevitablemente a la inversión de los papeles. Hacia los años ochenta, cuando nacían los exponentes más conocidos de la literatura praguense, las posiciones de poder de los alemanes estaban gravemente minadas: conservaban todavía los resortes de la administración y de las finanzas, pero la burguesía checa estaba en continuo ascenso. Precisamente la intensificación de los contrastes entre las dos nacionalidades atestigua la creciente fuerza del

pueblo checo, consciente de su identidad nacional.

Expresión de esta toma de conciencia es la defensa y apoyo de la lengua, y la ley del 97, que establecía el bilingüismo, marcó un claro punto a favor de los checos. Los alemanes, durante siglos portadores de cultura y detentadores del poder, se sentían encerrados en una especie de gueto: a finales del siglo, Praga se mostraba como una ciudad sólo checa, donde se hablaba casi exclusivamente checo. Ante la irrupción del elemento eslavo y el lento declive al que se sentían abocados, los alemanes, aun reafirmando su germanidad, no estaban en situación de oponerse a la historia: la conciencia de su declive era más fuerte que la esperanza de una victoria futura. Los propios datos sobre la consistencia demográfica del grupo minoritario confirman el lento declinar ante los nuevos tiempos: en sólo veinte años (1880-1900), la población alemana se había reducido casi a la mitad (del 12 al 7,5%).

Pero si las posiciones de esta población eran muy inestables, todavía más lo eran las de los judíos, atrapados entre el odio de clase de los checos y el creciente nacionalismo de los alemanes. La rica burguesía judía, núcleo esencial de la sociedad germano-praguense, se asimilaba a la cultura alemana, y ésta era su única realidad. Su actitud se puede ejemplificar con las figuras de Friedrich Adler y Hugo Salus, judíos liberales de viejo cuño que querían saber poco de la realidad praguense y poquísimo de sus judíos. Los burgueses de origen judío se sentían tan ligados al germanismo que se convirtieron en los defensores más fervientes de sus posiciones, hasta tal punto que los checos los consideraban los alemanes por antonomasia. La asimilación se explica también en la actitud común frente a los checos, los «enemigos pagados» del padre de Kafka, en el desprecio por la lengua checa, vehículo expresivo de clases pobres, por su cultura considerada casi inexistente.

El fondo social de los checos aparece, en las obras de los escritores germano-praguenses, voluntariamente limitado al proletariado y a la pequeña burguesía, mientras la realidad histórica muestra una burguesía checa culta, refinada y partícipe del mundo de las finanzas y los negocios. Así pues, los alemanes no se limitaban a obstaculizar las instancias políticas de los checos sino también las culturales, intuyendo que unas y otras eran inseparables. Hans Demetz -padre de Peter Demetz, el ensayista al que se deben algunas de las más bellas páginas sobre Praga- sintetiza, a los noventa años, la sensación de desconcierto de sus compatriotas, conscientes de que Praga, uno de los más antiguos asentamientos alemanes en Bohemia, se estaba convirtiendo en una capital de una nación eslava: «Praga fue hasta el año 1861 una ciudad alemana con un alcalde alemán y una administración alemana, carteles en alemán en las calles, sólo en alemán [...] Fue en 1861 cuando la plebe checa llegó al poder. El teatro checo no existió hasta 1885, el teatro alemán existía ya en 1782 [...] Cuando los checos llegaron al poder en el ayuntamiento, oprimieron a los alemanes. Los oprimieron, por supuesto, ¡por venganza!» Puesto que la progresiva toma de conciencia por parte de los checos se consideraba una amenaza, no se podía esperar por parte de la burguesía alemana una apertura hacia el mundo eslavo, dentro del cual, sin embargo, tenía que vivir; con el paso de los años se agrava la situación de aislamiento voluntario, en el que falta cualquier esfuerzo por aproximarse a la otra parte.

La vida pública de la minoría se desarrollaba exclusivamente en sociedades cerradas, en círculos bien delimitados, lo que provocaba una serie de diferenciaciones no sólo en sentido vertical, sino también horizontal: «Toda la ciudad estaba como embrujada, de modo inexplicable parecía disolverse en fragmentos [...] Los círculos alrededor de cada individuo eran muy estrechos, los muros infranqueables [...] ¿Eran verdaderamente infranqueables?» (Willy Haas). «Concordia», el círculo más conservador y exclusivo de Praga, fundado en 1871, era el paradigma de este tipo de existencia: agrupaba a la élite cultural y social alemana de la ciudad y, por medio de sus popes oficiales, Klaar, Teweles, Salus y Adler, dominaban la vida artística de ésta. Aunque el círculo no mostraba franjas nacionalistas, mantenía una neta separación del mundo checo en la arraigada convicción de la superioridad alemana. Tal actitud se transformaba por medio de la prensa sobre la comunidad alemana, que acrecentaba la barrera entre las dos nacionalidades. Sus miembros, estrechamente ligados a la cultura clásica de Alemania y resistentes a toda innovación, obstaculizaban los intentos literarios de las nuevas generaciones, contribuyendo al provincianismo de Praga.

En el ámbito de esta minoría, extraña en el ambiente que la rodea y casi carente de contactos con el mundo de lengua alemana, falta una visión amplia y natural de la realidad, se respira una enrarecida atmósfera de invernadero, cuyas características aparecen claramente en la producción literaria: poesías neorrománticas dictadas por una propensión a lo sombrío, a lo afectado, a lo superficial, en las que se elude cualquier relación con la realidad política y social. Oskar Wiener sintetiza el constante sentido de extrañamiento: «Quien aquí pasea dentro de las murallas y rechaza el camino hacia la verdadera vida, se convierte en un poeta de salón.» Pero las paredes de las que habla Wiener tienen, además, otra característica: cierran Praga en la esfera de la cultura alemana, la fuerzan a un ámbito provincial. Faltando un intercambio efectivo y la renovación actual de las corrientes literarias más recientes, se escribe todavía como en la Alemania de treinta años antes. Así se puede explicar el éxito de un Liliencron, acogido triunfalmente en Praga en los primeros años del siglo XX y exaltado por Rilke como el más grande de los poetas alemanes vivos.

Pero el aislamiento de la sociedad germano-praguense y su peculiar composición repercuten no sólo en su desarrollo artístico sino también en la lengua. Fritz Mauthner describe la aridez expresiva de ésta: una lengua

de literatos hablada sólo entre literatos. «El alemán en el interior de Bohemia, rodeado por una población rural checa, no habla un dialecto alemán, habla un alemán de papel, si su oído y su lengua no se han adaptado ya a la pronunciación eslava. Carece de la plenitud de la expresión auténtica, carece de la plenitud de las formas dialectales. La lengua es pobre.»

Esta limitación real no se compensa con la ampulosidad de las expresiones barrocas o las rimas artificiosas. Una desenfundada búsqueda de soluciones fantásticas no libera de la sensación de insularidad lingüística. La sociedad germano-praguense, por tanto, se desarrolla en una esfera separada de la vida real, en una especie de gueto cultural y lingüístico, además de religioso, nacional y social, como ha demostrado Pavel Eisner. «Era un gueto religioso sin Dios, un gueto nacional de escritores alemanes arrancados al germanismo, un gueto social de burgueses desburguesados, una vida de artistas cuya verdadera fe en el arte era, cuando menos, dudosa.»

En la dimensión artificial en que vivía la minoría alemana, los artistas se encontraban frente a una serie de imposibilidades: «Vivían entre tres imposibilidades; la imposibilidad de no escribir nada, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir de otra forma; se podría añadir casi una cuarta imposibilidad, la imposibilidad de escribir.» Del conocimiento de esta situación deriva ya en los escritores de la generación anterior a Kafka una actitud polémica hacia su ambiente y una voluntad de renovación. El *Prager Dichterschicksal* (el praguense destino de poeta) adquiere más dramatismo cuanto más se alejaban los jóvenes autores de los valores del mundo burgués de los padres. Pero la crítica frente a la vieja sociedad burguesa liberal tocaba sólo un aspecto del mundo que trataba de renovar culpando de ello sobre todo a las convenciones y la respetabilidad, sin buscar en cambio una relación nueva con el mundo checo.

A «Concordia» y a sus santones oficiales, los jóvenes opusieron la creación del *Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen* y el grupo Jung-Prag, hasta tal punto que Oskar Wiener sintetiza, retrospectivamente, las características del grupo, del que él mismo era líder, de manera bastante poco positiva: «Fantaseaban, escribían versos y estaban en pie de guerra con la burguesía.» El «sagrado fuego del arte», que les empujaba a buscar febrilmente la atmósfera de Praga, se agotaba en estériles correrías nocturnas por las calles silenciosas, sin llegar a un conocimiento real de su carácter eslavo. Los checos, alegres compañeros nocturnos de la vida de bohemia, enemigos diurnos de los que defenderse, no aparecían ante los jóvenes alemanes en su autenticidad: la imagen se veía filtrada por los prejuicios que habían impedido desde siempre comprenderlos.

La introducción de Leppin a la revista *Wir*, publicada en 1906, resume todo lo que esta generación experimentaba frente a la Praga oficial y sus instituciones. «El nepotismo social está aquí en auge. Favoritismos sociales y antipatías personales han dado a las aspiraciones espirituales y a las relaciones de nuestra ciudad una fisonomía absolutamente provinciana. Al mismo tiempo, han favorecido el más evidente *dilettantismo* y [...] con desmesurada falta de escrúpulos han mantenido una especie de culto a personalidades individuales.» *Wir*, separada después del ataque de Leppin de aquella Praga germanoliberal duramente criticada, es el último momento de vida, la última posibilidad de expresarse de los literatos de la *Frühlingsgeneration*, la generación de la primavera ahora ya en el camino del declive a causa de la generación siguiente. La conciencia de esta realidad se concreta en las palabras de Oskar Wiener: «Praga, esta roca sobre el Moldava, indescriptiblemente bella pero maldita, la vieja Praga está muriendo, y una nueva, fría ciudad crece sobre las imponentes piedras de sus ruinas. La que nosotros hemos amado y la que era patria de todos nuestros sueños debe morir. Nosotros caminamos afligidos, como desheredados, por las nuevas calles.»

La carga innovadora pasa a una nueva generación, cuyos representantes pertenecían, casi exclusivamente, al grupo judío praguense. La asimilación a la minoría alemana, considerada natural hasta los primeros años del siglo, se convierte para estos jóvenes en motivo de crisis y de impulso para la creación de una nueva conciencia judía. La afirmación de Max Brod ejemplifica la nueva actitud: «Mi caso particular: soy judío. No me siento alemán, pero soy amigo del germanismo, afín a él por lengua y educación. Así pues, amigo, pero no perteneciente al pueblo alemán.» El rechazo de la asimilación -explica Kohn- se basaba en la constancia de que, en el proceso de secularización, el judaísmo era visto por el propio judío con extrañeza e indiferencia; esto provocaba un sentimiento de amor-odio hacia el propio origen y la propia esencia judía en el momento en que ésta se estaba recuperando, en cuanto que cuestionaba todo el esquema de vida precedente.

La familia de Kafka ofrece un ejemplo significativo: el padre, judío checo de orígenes humildes, había elegido la asimilación al elemento alemán en su esfuerzo por elevarse socialmente; el hijo sentía como culpa haberse alejado del judaísmo tradicional de los correligionarios «pobres». Los jóvenes escritores amigos de Franz Kafka se sentían diferentes tanto de los abuelos, ligados a la religiosidad tradicional del gueto, como de los padres, cosmopolitas y orientados a las perspectivas de ganancias del mundo burgués; se sentían desarraigados en su ciudad, casi en el exilio. Oskar Baum acuñó la palabra *Endprodukt* (producto final), que transmite perfectamente la sensación de impotencia, de incapacidad para crear de verdad, de sustraerse a un esteticismo a menudo patológico.

En las primeras obras de Max Brod aparece, transfigurada poéticamente, esta generación: jóvenes cultos y refinados, hijos de la rica burguesía, pero débiles y sin ideales, símbolo de la inminente caída del imperio, en una atmósfera de decadencia *fin de siècle*. Un grupo con el lema del indiferentismo, de la afirmación de todos

los valores, incluso opuestos, y por tanto, de su total negación. Los *Allerjüngsten von 1910* (Novísimos), conscientes de su extrañamiento, no podían pues apoyar *toto corde* ninguna de las dos partes ni siquiera en las tensiones entre checos y alemanes, como sostiene Goldstücker, ya que estaban lejos del chovinismo pedante de sus compatriotas y todavía no comprendían las aspiraciones nacionales de los checos.

Estos jóvenes, que se sentían unos sin patria en su ciudad, se reunieron en 1911 en la revista *Herder Blätter*, redactada por Haas, Eisler y Pick. Al extrañamiento contrapusieron el anhelo de una fraternidad universal, sostenida sobre todo por Werfel, que incluía también la esperanza de una relación nueva con los poetas checos. Otto Pick presenta esta aspiración como programa en el último número de la revista: «Ya que la prensa alemana considera todavía inexistente la literatura checa, debemos informar en este artículo de las obras más importantes de una literatura que ahora parece estar en fase de feliz ascenso.» Así pues, con los escritores de *Herder Blätter* cambia la actitud frente a la cultura checa: ya no hay condescendencia derivada de una convicción de superioridad, no es todavía la solidaridad de la introducción de Werfel a los *Cantos de Silesia* de Petr Bezruč; es el propósito de considerar el arte checo por su validez artística.

Esta nueva relación con el elemento checo, expresión también de la rebelión hacia el mundo de los padres, caracteriza los años anteriores al estallido de la guerra. Los intelectuales checos, sabedores del cambio, presentaron por primera vez a los escritores alemanes como un grupo homogéneo. Pero los *Herder Blätter* marcan, más que un cambio frente a los checos, la superación del provincianismo de Praga: los jóvenes escritores estaban en contacto con los más importantes centros culturales y las personalidades más conocidas de la vida artística alemana. Krolop afirma que el período que va desde la primavera de 1911 al otoño de 1912, cuando se publicaron los *Herder Blätter* y Werfel pasó su último año en Praga, supuso el momento de más estrecha unión y de más intensa colaboración entre los escritores praguenses. Después volvieron a su acostumbrado aislamiento, muchos incluso dejaron Praga definitivamente. La agudización de la *Los-von-Prag-Bewegung* (movimiento de separación de Praga) estuvo marcada por la partida de Werfel a Leipzig en 1912.

3. ¿POR QUÉ NACIÓ EN PRAGA?

Toda la vida literaria de Praga está marcada por las partidas -reales o soñadas, obsesivamente deseadas o temidas-. Rilke deja Praga en 1896, Werfel en 1912, Urzidil en 1938; Kafka nunca la abandona y se lamenta, en su famosa carta a Oskar Pollak, que las garras de la madre -de la ciudad natal- no le permitan a él y a su amigo escapar de sus zarpas. Praga es, sobre todo, una *Literaturstadt* (ciudad literaria), como decía en 1922 la investigación del *Prager Tagblatt*, recogida por Kurt Krolop en su ensayo; es un *Dichterschicksal* (destino de poeta), según las famosas palabras de Pavel Eisner. La expresión tiene doble significado: el destino indica ante todo una condición pasiva y fatal de la que no se escapa, un espacio y un movimiento del propio actuar inexorablemente limitado y determinado. La poesía y la literatura relacionadas con tal destino indican la sede en la que acontecen estas aventuras predeterminadas y subrayan en particular la sublimación del callejón sin salida, la decisión radical de asumirlo con un sentido mítico y como centro de la propia vida, de hacer de ello la luz misteriosa y oculta que ilumina el malestar.

Los chistes famosos más repetidos, que resaltaban la indisolubilidad de ser praguense y ser escritor («Cuando un berlinés conoce a un praguense, sea viajante de comercio o funcionario de embajada, siempre le pregunta: “¿Qué está escribiendo?”» o bien «Es difícil de creer, no soy de Praga y, sin embargo, me han publicado»), ponen de manifiesto, en clave paradójica, un dato esencial. Las contradicciones de Praga se resuelven o se tratan en un solo lugar, el de la literatura. Las tres imposibilidades mencionadas por Kafka se refieren a la escritura, y se resuelven todas ellas en una única y obligada posibilidad, la de escribir.

La escritura es una esencia de la realidad que puede prescindir de la realidad, que puede sustituir a lo que no existe y representar una ausencia, obligar a la realidad o la naturaleza ausentes a presentarse en su inaferrabilidad. Si no puede ignorar totalmente el principio de no contradicción, como, en cambio, es lícito para el inconsciente, puede hacer de la coexistencia de los opuestos la razón de su propio ser. Los opuestos irreconciliables son, en el plano real, los conflictos históricos, nacionales y sociales; son las antinomias de la frontera. El movimiento de la literatura de Praga es un viaje que puede asumir, como han señalado Deleuze y Guattari, una escritura circular -hasta cerrar el anillo abierto con el punto de fuga de la crisis inicial y, por tanto, hasta encerrarse en la armonía regresiva de la oscilación no resuelta y gratificante-, o bien una estructura rectilínea, una dirección que continúa indefinidamente hacia delante, sin querer ceder a la tentación del regreso edípico, del cierre que estrecha el círculo. Rilke, que huye, y Kafka, que se queda, encontraron esta segunda vía, liberadora o incluso revolucionaria; Leppin, que se queda, y Urzidil, que se va, recorren, en cambio, intelectualmente, el círculo formado por el cordón umbilical.

La famosa encuesta *Warum haben Sie Prag verlassen?* (¿Por qué ha abandonado Praga?), promovida en 1922 por los periódicos *Deutsche Zeitung Bohemia* y *Prager Tagblatt* y que Kurt Krolop analizó en 1966, toca el nudo central de la literatura praguense, la relación edípica del escritor alemán de Praga con su ciudad, con la frontera que lo corta como una herida, en la que, sin embargo, debe reconocer su propio cuerpo.

Las respuestas son casi todas oxímoron. Gustav Meyrink habla de la «fascinación inquietante, demoníaca» y de una «atmósfera incomprensiblemente extraña» de la ciudad; Werfel subraya el «sueño diurno», la «absoluta no-realidad» y el «gueto paralizante» de Praga, pero también el carácter de «ebriedad narcotizante» y de «Fata Morgana» de su vida; el expatriado que se ha ido, de todas formas, la ama «con un amor misterioso», en cuanto que la vida de Praga se le muestra «como una lejana ilusión». Paul Kornfeld denuncia una «inteligencia sobreexcitada y fundamentalmente destructiva que era desproporcionada para la componente humana». Ernst Weiss, en cambio, confiesa el «sentimiento natal» experimentado siempre en Praga, pero añade que se había ido porque «tenía que respirar».

Para Oskar Wiener, Praga es «indeciblemente bella pero maldita», para Otto Pick es «enigmática, discorde y fascinante, opresora y sublime». Kafka advierte siempre «no poderle pertenecer y estar sin patria», pero sabe que es demasiado tarde para romper ese vínculo basado en el rechazo y en el amor-odio: sólo la destrucción, y el fuego purificador que arrasase Vysehrad y el Hradschin, escribe a Pollak, le permitiría marcharse. Meyrink, que descubre en Praga «la ciudad de la inteligencia delictiva y la atmósfera del odio», confiesa que su deseo de huir había estado siempre interiormente bloqueado por «muros de prisión» psicológica. El porqué de todo esto sólo es capaz de definirlo con el énfasis de la exclamación «¡Destino!». Y un anónimo «famoso escritor de Praga», que responde a la encuesta, observa, a propósito de la pregunta «¿Por qué ha abandonado Praga?»: «Sería más apropiada la pregunta: “¿Por qué nació en Praga?” Porque ésta es una pregunta de responsabilidad que no se puede eludir.»

Nacimiento, destino, culpa, necesidad e imposibilidad de justificarla: la relación del escritor germano-praguense con Praga es una relación umbilical, un bloqueo a la propia madurez y autonomía. El desmoronamiento -presagiado o ya acontecido- del imperio habsbúrgico constituye un eclipse de la figura paterna, aborrecida pero también deseada; con la desaparición del padre (cuya figura tiránica se extiende, en la *Carta al padre* de Kafka, hasta recubrir el mapa del mundo, es decir, hasta oprimir la imagen de la tierra) se desvanece no sólo una autoridad tiránica, cuya extinción podría liberar fuerzas y deseos reprimidos, sino que se desvanece también la fuerza unificadora (y restrictiva) que constituye la identidad histórica del sujeto. La desaparición del padre (y de la *auctoritas* paterna del imperio) libera al sujeto de su papel determinado y quita el freno a la multiplicidad centrífuga de sus núcleos pulsionales no constreñidos ya por un significado unitario preciso, pero también priva al sujeto de una connotación histórica precisa, de su inserción en la realidad.

La pérdida, liberadora pero también desconcertante, del principio paterno de realidad conlleva un repliegue total en la dimensión materna, en el vínculo edípico, en la zona del sueño y lo irreal, en el oscuro regazo del mito, en el apego total e indiferenciado a los propios orígenes, apego tanto más totalitario cuanto más se nutre también del malestar y de la repulsa, convirtiéndolos en sus propias componentes esenciales. Tanto los que se van como los que se quedan coinciden al definir «sin patria», «radicalmente expatriado» (Werfel), «desheredado» (Wiener), al escritor de Praga. Tal condición es susceptible de dos soluciones muy diferentes: habrá quienes la vivan a fondo con radical coherencia, como Kafka, haciendo de ella no sólo la propia verdad sino también una verdad ejemplar para la humanidad contemporánea *tout court*, cuya autenticidad «consiste en el ser sin patria» (Goldstücker) y en la firme y desilusionada autoconciencia de la misma.

Es la verdad, histórica y existencial, del exilio, única patria posible; la voluntad de «desterritorialización» (Deleuze y Guattari), esto es, renunciar al dominio, a la cálida y falsa inserción en una coralidad ya inexistente, al «calor de vaca» del sentimiento dialectal, a la inmediatez umbilical. Es la verdad de Kafka, que hizo de Praga uno de los más altos símbolos del exilio de todos y por lo tanto un rostro veraz de la patria de cada uno. En el polo opuesto está la «reterritorialización», la reafirmación regresiva del oscuro vínculo instintivo y de la ilusión afectiva, el amor ciego y el calor visceral, la reapropiación mítica del mundo bloqueado en el estadio infantil.

La literatura praguense, de hecho, está ligada a un continuo juego con el motivo de la distancia, ambiguo por la duplicidad de papeles que puede desempeñar. Max Brod teoriza la *Distanz-Liebe* (amor a distancia) refiriéndose en primer lugar a la difícil relación entre judíos y alemanes (vívida, además, por un judío alemán), pero teniendo en mente la ardua relación existente entre todos los componentes de Praga. La distancia puede contribuir a la reapropiación y la cercanía al desapego, o viceversa. Abandonar la ciudad permite «tomar parte íntimamente de Praga»; permanecer prisioneros en ella puede ser un medio para ignorarla y liberarse de su fascinación obsesiva.

Meyrink dice que quiere vivir en Praga, «pero sólo en el recuerdo», y añade: «No hay ninguna ciudad en el mundo a la que se volvería tan gustosamente la espalda, cuando se habita en ella, como a Praga, pero tampoco hay ninguna a la que tanto se desearía volver, apenas se abandona.» La actitud del escritor praguense hacia la ciudad «maldita» (Kafka) y «demoníaca» (Meyrink) es una continua oscilación entre la manía de huir y la manía de regresar, entre la imposibilidad de soportarla y la de estar sin ella. La literatura praguense es un oxímoron perenne, un coro solidario de los que permaneciendo en Praga la maldicen, y de los exiliados que no cesan de soñarla; ambos, en ambos casos, no hacen más que hablar de ella. Praga está siempre en otra parte -una de estas otras partes es París, donde, como se ha dicho, el Moldava parece desembocar en el Sena y se

crea una simbiosis checo-francesa, estudiada con agudeza por GérardGeorge Lemaire.

Un fenómeno análogo de amor-odio y de rabiosa obsesión marca también a Trieste y a la literatura triestina. También en Trieste se da la autolesiva relación edípica que empuja a herir al objeto del deseo, impidiendo así adquirir distancia y autonomía con respecto a éste; aparece el amor como rechazo y el rechazo como amor, aunados por la fijación obsesiva y por la tautología -la literatura triestina que habla de la literatura triestina- o bien por una compulsión de repetición cuyo amor contiene una llamada de ocaso y de muerte. Praga y Trieste han sido dos puntos neurálgicos de la grandeza y del final de la Mitteleuropa, de su grandeza vivida al final o incluso como final; su declive, tan pródigo en frutos, se ha vivido como una maravillosa promesa incumplida, como un prodigio de posibilidades no realizadas, en cuyo naufragio no se resigna a creer y al mismo tiempo no se puede perdonar. En muchos casos, es quien permanece el que consigue cortar el regresivo cordón umbilical y liberarse del encantamiento edípico, como le sucedió a Kafka, mientras que quien parte sigue viviendo -«en el recuerdo» y por tanto en la mente- en el círculo hechizado de esa magia.

La clave del lazo visceral es la frontera, herida edípica que separa y une, que liga al individuo al mundo pero también lo separa de él. El «secreto» de Praga, escribía Werfel, lo entiende «el sin patria» (es decir, el escritor germano-praguense) y no la «raza sana» apremiante y después dominadora (los checos), para la cual Praga es algo claro y preciso, «vida, capital, cultura, culmen». Con estas palabras de 1922, Werfel, exiliado diez años antes, reivindica sin saberlo para los escritores de lengua alemana el monopolio de la comprensión esencial y no precisada de la ciudad; realmente la espectralidad y el misterio de Praga están muy presentes también en la literatura checa.

Oskar Wiener siente la frontera como «tierra de nadie», condición insular de una comunidad replegada sobre sí misma en una especie de cerrazón narcisista o endogámica, separada de cualquier bagaje o intercambio popular -de ese «pueblo» al que, según el tardorromántico Wiener, debe llegar la poesía y que en este caso, en cambio, es un depósito popular checo que debe alimentar una poesía alemana o en lengua alemana-. En la literatura germano-praguense se asiste, de hecho, al intento de realizar este intercambio, de alimentar con reservas checas -germanizándolas y/o austricizándolas- la cultura alemana de Praga, de superar aquel «triple gueto» por el que se sentía asediada esta última, aquellos «muros infranqueables» sobre los que Willy Haas no dejaba de preguntarse si eran «verdaderamente infranqueables».

Se trata de un intento mistificador, porque tiende a identificar el mundo checo con el mítico mundo popular (ignorando la realidad de la burguesía checa y de su cultura, es decir de un elemento concurrente paritario) y tiende a transfigurar la historia checa en un relato legendario o en un fascinante material para utilizar poéticamente. Para el joven Rilke, señala Demetz, el mundo bohemio es una *Volkes Weise* (melodía popular) que le llega al alma y el poeta, observa Politzer, se vuelve no sin afectación hacia el pueblo bohemio, del mismo modo que un adulto mira asombrado a un niño inocente. A pesar del malestar social que se trasluce frente al proletariado checo en ciertos versos de *Larenopfer*, en el joven Rilke, el mundo checo oscila entre la irrealidad espectral-ilustre (la Praga de las torres más allá de los cristales de las ventanas o en los velos del crepúsculo) y la irrealidad mágica-infantil (jardines atónitos, niñas silenciosas). Praga ofrece al poeta una atmósfera, la atmósfera ideal para su poética de lo indecible, de la agonía y de la disolución del yo en las cosas.

En el cuento *La fiesta familiar*, la *Stimmung* (atmósfera) praguense es un *continuum* indistinto de generaciones, una oscuridad de muerte de la cual las palabras brotan vanas; en el cuento *Todas en una* es una *Sehnsucht* (nostalgia) indefinida. *Re Bohusch*, incluido en *Dos historias de Praga* (1899), es un clásico ejemplo de distorsión mitificadora de un motivo político: el irredentismo checo se atenúa en lo demoníaco y en lo fabuloso, la niebla en las calles solitarias está inarticulada como los pensamientos del loco jorobado que personifica el pasado bohemio, la torre gris de San Vito es una señal que lanza un mensaje indescifrable, las palabras se apagan en el silencio como los rayos de luz en los oscuros subterráneos de la ciudad, la tensión social se deforma en dos hipérboles absurdamente despolitizadas, el sueño enloquecido de Bohusch y el homicidio del estudiante Rezek. De esta débil Praga de papel, que él conoce bastante poco, Rilke se aleja pronto y sin dificultad como su *Ewald Tragy* (1897).

También Meyrink tiende a envarar la historia real checa en una rigidez cadavérica y en una repetición compulsiva, sobre todo en el *Golem* (1915) y en *La noche de Walpurgis* (1916). Regina en el *Golem* y Polixena en *La noche de Walpurgis* son iteraciones del pasado, fantasmas de otro reino; la revuelta popular checa, en la segunda novela, aparece como un desencadenamiento oscuro y animal de pulsiones infernales. Otras veces el elemento eslavo se mitifica en clave positiva, pero siempre metahistórica: en la novela *El camino de Severin hacia la oscuridad* (1914), Paul Leppin, hablando de la «sangre eslava», dice que ésta produce en los hombres «odio y rebelión», mientras en las mujeres -como en la Zdenka del mismo libro- desemboca en una dedicación absoluta, en una pureza de corazón dispuesta a comprender, a perdonar y a sacrificarse.

La conciencia alemana, o su mala conciencia dominadora, tiende a menudo a transfigurar el mundo eslavo -el mundo de los dominados- en una humanidad absoluta y metahistórica, de la que el Eros, la religiosidad y

la feminidad sometida de la madre, de la prostituta o de la esclava -igualmente volcadas en sufrir y en absolver- son los símbolos más claros. Se trata de un tema recurrente en Max Brod, en su novela (*Una criada checa* 1909), e incluso en Broch, en la oscuridad pisoteada y redentora de su Ruzena en *Los Sonámbulos* (1931-1932). De hecho, los escritores germano-praguenses están profundamente impregnados de cultura checa, como además afirman explícitamente -con un punto de ostentación humanística justificada por su real obra de mediadores- Max Brod, Willy Haas y Johannes Urzidil. Desde su primera novela, *Daniel Jesus*, Paul Leppin está influenciado por el erotismo satánico y por el *sexus necans* de Jiří Karásek y en general por la tradición literaria checa, y tal situación -como se ha visto a propósito del grupo reunido en torno a los *Herder Blätter*- se verifica en muchos escritores. Desde Kafka a Urzidil el escritor germano-praguense es con frecuencia un buen conocedor -en este caso también fiel, además de genial- del mundo checo.

No obstante, «la existencia insular» (Goldstücker) empuja a muchos de estos autores a tratar de apropiarse espiritualmente de ese bagaje popular cuya falta lamentan. Oskar Wiener intenta, por ejemplo, una curiosa e imposible síntesis austriaca en clave alemana de las componentes bohemia y judía que descubre a su alrededor y en sí mismo. No sólo va en busca de los núcleos alemanes desperdigados por la Bohemia para reencontrar la «virtud burguesa alemana» y oponerla al oscuro mar eslavo, sino que, en sus estudios sobre el *Volkslied* (canto popular), que aspiran a captar el alma popular en el canto burgués-artesano del pasado, dice «pueblo bohemio moderno» entendiendo «pueblo germano-bohemio». Wiener, en resumen, quiere hacer del elemento alemán la quintaesencia del mundo bohemio, el factor que eleva este último a dignidad de historia y de poesía, y por ello se esfuerza en recoger, con fetichismo de coleccionista, cualquier huella y vestigio, para demostrar su autenticidad y antigüedad originarias. Por otra parte, la fuente mítica de su amor por la *Deutschböhmisches Heimat* (patria germano-bohemia) es la Pani Anna, la gobernante checa que le contaba las leyendas bohemias cuando era niño.

Con este espíritu, Oskar Wiener escribe y recoge las *Sagas bohemias* (1919) para recuperar en ellas un mítico mundo antiguo, ni checo ni alemán sino vaga y confusamente bohemio, es decir «Hinternational». Este mundo se ha obtenido por sustracción, como el mundo austriaco de Musil, que, según el propio Musil, era un austrohúngaro sin lo húngaro; su figura más típica es la última tocadora de arpa de la vieja Praga, símbolo de una realidad en extinción. Wiener usa indistintamente expresiones como «nosotros, alemanes en bohemia», «nosotros austriacos», «por nosotros en Austria», «nosotros germano-bohemios», «la querida tierra bohemia». Parece alinearse, incluso con sus traducciones de Alois Jirásek o de Jiří Karásek, con el ideario supranacional afirmado por Max Brod, quien proclamaba que la verdadera nacionalidad praguense era «la fusión» y que «en Praga con dificultad se puede hablar de una nación puramente alemana y de una puramente checa, hay que hablar más bien de praguense».

Pero Brod era un conocedor real y un mediador humanístico de la cultura checa y no trataba de incorporar al *Deutschtum* (germanismo) o al *Österreichertum* (austricidad) las baladas de Čelakovský o de Neruda, la música de Smetana o el legado de Žižka, mientras que Wiener termina por doblegar su fascinación supranacional a un imperialismo alemán, aunque sea a un imperialismo cultural. Con esta perspectiva de la inseguridad, la ciudad, como apuntaba Haas, se rompe en pequeñas partes y la literatura se convierte en exaltación de esta óptica fragmentaria e inconexa, en la que triunfa el detalle desligado, que de este modo puede sustraerse a una colocación histórica determinada y confiarse todo a la efímera lisonja del color. En el *Caleidoscopio de la vieja Praga* (1922) de Wiener, el libro se convierte en una colección de pintorescas imágenes cambiantes, que deforma la realidad histórica en la amorosa curiosidad erudito-folclorista; también en *La noche de Walpurgis* de Meyrink, el protagonista, Taddeus Flugbeil, observa la ciudad desde lejos y con catalejo, para poder aislar el detalle de la totalidad y apartar la mirada de cualquier historicidad desagradable.

«Soñadores destrozados al contacto con lo real y víctimas de la fascinante ciudad», como decía Otto Pick del Severin de Leppin, también los escritores praguenses buscan refugio, como sus personajes, en el artificio, buscan desesperadamente «crearse una existencia artificial» (Pick). Desde los *Relatos obsesivos* (1907) a la novela *En el círculo de niebla de Praga* (1919) de Wiener a todas las novelas y cuentos de Leppin, la realidad es sustituida por la ficción literaria. Max Brod, en los comienzos de su actividad, postula el «indiferentismo» como estilo de vida dandy y estetizante, totalmente irreal y cerrado a la dimensión social (*El castillo de Nornepygge*, *La solitaria*). La excentricidad bohemia y tenebrosa como respuesta regresiva a la crisis histórica determina la artificiosidad lingüística que Wagenbach puso en evidencia. En este sentido la literatura germano-praguense, una vez representada y aclarada a fondo la condición de artificio, vivió de precariedades y de la minoría en la que se mueve toda literatura contemporánea que no se contente con ser un mero fetiche o un producto culinario.

La literatura praguense en lengua alemana ha sido un modelo *in vitro* de la literatura contemporánea *tout court*: voz de una minoría amenazada (o, en el caso de los escritores judíos, de un grupo dentro de una minoría) y, por tanto, cargada de la ansiedad de estar sumergida, ha quedado violentamente enfrentada a la conciencia problemática del lenguaje y de su innaturalidad, que está en la base de la poesía moderna, de su drama y de su verdad. El alemán de la literatura praguense es un vehículo expresivo asediado y agrietado, una flor de invernadero o de papel que el aire puede arrastrar y que puede asumir los colores innaturalmente

llamativos de los autores entregados al género fantástico-grotesco, o el riguroso blanco y negro, fruto también de una descomposición química de la lengua natural, con el que los más grandes poetas filtran la espectralidad que los rodea hasta destilar su esencia, inalcanzable e inextinguible como la luz de la ley en la parábola kafkiana.

El lenguaje de la literatura austropraguense es el lenguaje en el que se produce uno de los conflictos más duros de los últimos decenios, el desarraigo del individuo de las matrices originarias y su dolorosa y forzada alineación en otro contexto. En el alemán de la literatura austropraguense, el intelectual de origen eslavo, que cree que sólo en esa lengua puede alcanzar la expresión de su personalidad cultural, se desarraiga de sus orígenes étnicos y sociales, de sus propias Madres. El alemán modifica la forma en la que puede expresarse la indefinible vibración del alma, que continúa sintiéndose eslava, en el oscuro tesoro de lo inefable y de lo profundo, a lo que ésta llega y que ésta, al mismo tiempo, desnaturaliza y aliena en la forma alemana. Lugar de la cultura y de su orden, el lenguaje es también el lugar de la culpa y de su desorden: culpa del ascenso social a un nivel históricamente más elevado y de la violencia y la traición inherentes a todo ascenso.

Cuando este sentido de culpa nace y se perfila en Praga, el nivel alcanzado gracias al desarraigo no existe ya o ya no es el alto nivel de los vencedores: la exigua clase dominante austroalemana está a punto de ser avasallada por los oscuros vencedores que ahora salen a la luz. Como los grandes pecadores, también las clases sociales experimentan el sentimiento de culpa en el momento de la muerte. Sin embargo, fatal para la acción y la salvación, el retraso acrecienta, a la luz del final, el conocimiento. La obra de Kafka y del primer Rilke -pero también de otros autores, por ejemplo Kubin- está impregnada de esta culpa y de este conocimiento.

Este desorden se proyecta en las cosas. La literatura praguense está caracterizada tanto por la mística del objeto (su presencia muda e indescifrable) como de la rebelión del objeto mismo: de los cuentos de Meyrink a los de Hrabal, las cosas son siempre torpes y arriesgadas, se rebelan ante todo orden impuesto por el hombre, echándosele encima y haciéndolo tropezar, desmenuzando lo cotidiano en una confusión grotesca e indescriptible. Se busca la realidad en su imagen especular, desde los espejos de Meyrink al reflejo en el agua del río tan querido por Hrabal.

Existe además una diferencia sustancial entre los escritores germano-praguenses y los checos, desde este punto de vista. Para los primeros, la inestabilidad y la rebelión de las cosas son angustiosas. Es una vida que se estanca malignamente en el hueco de las escaleras y en los corredores oscuros, un pomposo y oscuro desmoronamiento que parece vaciarse en el desagüe del pasado, como decía Brod; el encanto embrujado de la Perla de Kubin (*La otra parte*) «en el que todo es como antes pero está “en otra parte” y por tanto no está» (Mittner). *La otra parte* es un «otro lado» de la realidad, buscado por Kubin con precisión burocrática barroco-hispano-habsbúrgica sin embargo nunca encontrado, porque tal alteridad es sólo artificio, lo falso que se desvela ante el ojo escrutador.

Bajo un cielo gris, «en los muros aparecían grietas, la madera se pudría, el hierro se oxidaba, el vidrio se oscurecía, las telas caían en pedazos». La gente viste trajes anticuados y ajados: es lo viejo, no lo antiguo -es decir, el desmoronamiento en curso, no la duración que sobrevive al tiempo- lo que triunfa. De lo irreal no hay escapatoria: «Nunca saldré de aquí.» Todo es «charlatanería»; sólo es posible «representar» algo, pero nunca serlo: la identidad es ficción, fruslería, «innaturalidad» destinada al hundimiento del oscuro poder que reina en la ciudad del Sueño. Quien ahí vive, cree que es el «mundo de fuera» el que no existe, el que es un «engaño». También en las casas del *Golem* habitan «seres no nacidos de madre» y los propios edificios son rostros perversos del pasado, cuyas puertas abren negras fauces como para absorber la vida. Por lo demás, todo el *Golem* es una repetición del pasado; a pesar de la esperanza de redención confiada al esoterismo de la alquimia, esta irrealdad mortal es la traducción de la irrealdad histórica de una frontera no resuelta.

Para los escritores alemanes, la espectral insurrección y ruina de las cosas -el estremecedor misterio de las novelas de Strobl o de Ewers- es señal de muerte. Para los escritores checos, aunque proclives también ellos al surrealismo macabro y de cementerio, el fragmento que se emancipa de la totalidad y la Historia que se despedaza en pequeñas historias tienen un valor liberador. Es la liberación del detalle de una organización compacta y tiránica que lo obliga a un orden ajeno a él; es la liberación de la diversidad rebelde ante la obligada unidad de la forma: la liberación del sustrato cultural checo, popular y pequeñoburgués, por el gran estilo de la cultura alemana dominante. Las conversaciones groseras y tabernarias de Hašek, que reducen la historia a anécdotas de bar, vacían «la prosopopeya del sistema» (Ripellino).

Desde los *Cuentos de Malá Strana* (1878) de Neruda, una tierna y encendida épica de la pequeña vida cotidiana, todavía no nivelada por el poder, había defendido a la humanidad común contra lo universal, la partida de cartas en la taberna contra la astucia de la razón o el avance del Espíritu y, tal vez, también el checo contra el alemán. Un gran y humanísimo heredero de esta tradición es Karel Čapek, cuyos *Cuentos de uno y otro bolsillo* (1929) son una epopeya humorística y vernácula de la pequeña familiaridad cotidiana, indefensa y agredida, sin embargo, indestructible en su picaresca y humilde intimidad con el fluir de la existencia elemental. Un heredero posterior será Hrabal, con sus historias de bailes en la periferia, muchachas

abandonadas y apasionadas, respetables notarios amantes de los barracones de feria, vendedores de seguros embaucadores y cónyuges con la ternura intacta, cuadrillas en huelga e idilios hogareños.

Los escritores alemanes raramente conocen esta polifonía humorística y solidaria, esta épica de lo cotidiano. Meyrink se aproximó una vez a ella con la historia del doctor Hulbert y su batallón de locales de mala fama, y más tarde Urzidil, a través de su estrecha relación con la muerte, capaz de piedad pero también de risa y sonrisa. Su Weissenstein Karl habla de «aquí y allá desde lo más alto de lo creado», del más allá, y al narrador, que no quería creer que en 1922 estuviera todavía vivo, recuerda haberlo visitado con ocasión de su boda y haberle hecho también un regalo, media oca asada y una porcelana de Bohemia... «Weissenstein, le dice entonces el narrador, pero no era necesario...»

Poeta y personaje de poetas -Urzidil, Werfel, Haas-, Weissenstein termina simbólicamente primero como dependiente de una librería, en donde se venden las bibliotecas de las viejas familias nobles austriacas de Praga, y después como enterrador en un cementerio donde morirá también él, sin ansiedad y sin prisa, después de haber contemplado una vez más la puesta de sol, el tomillo y la menta en la tierra de la fosa húmeda por la lluvia. Criatura de papel, Weissenstein adquiere su realidad en la aceptación consciente de la muerte y del sentido de vivir. Weissenstein es también la expiación de los fervores escritos del expresionismo praguense, que había nacido del *pathos* no resuelto de la situación local y había despertado la ironía de Kraus. Hay un embrujo literario que parece afectar a los problemas de Praga y hacer de ellos -desde el sionismo al expresionismo- un fenómeno de café o un idilio de jardín. No sin ironía pero manteniéndose dentro de ese clima, Werfel simboliza el final de ese mundo en la clausura del antiguo burdel imperial (*La casa del luto*).

Pero esta irrealidad se redime en cuanto toma conciencia de sí misma y de su propia vanidad, dando vida a una poesía melancólica e inmaterial, que con un soplo de viento se derrumbaría como un castillo de naipes, pero que rodea de conmovedora ternura ese frágil castillo. En la novela *Blanche o el Atelier en el jardín* (1957, póstumo), de Paul Kornfeld, la vida se reduce a precaria conversación, pero en esas apasionadas y fugaces palabras -más aún que en la tragedia que la concluye- vibra y se apaga el último suspiro de la vieja Europa.

No obstante, Praga no es sólo una frontera checo-germana. La verdadera frontera es otra. Praga es uno de los lugares -espaciales y espirituales- en el que se produce la asimilación judía, ese proceso que separa al judío oriental de la totalidad de la Ley, desintegrando así su identidad, para insertarlo en una sociedad que en poco tiempo lo rechazará con su furor antisemita, de tal modo que se encontrará al final en tierra de nadie. Es el callejón sin salida que sustancia, observa Giuliano Baioni, la narrativa de Kafka, que eleva la situación del judío oriental desarraigado a condición ejemplar del individuo contemporáneo, con la identidad amenazada y exiliado de la vida.

La tierra de nadie es en esencia la condición de los judíos praguenses de lengua alemana, suspendidos en el vacío como el cazador Gracchus. Kafka no sólo hace la famosa experiencia del tren, con el viajero que no consigue comprender su nacionalidad; hace la experiencia del judío que no es nadie y ha perdido toda identidad: «Yo escribo de manera diferente a como hablo, hablo distinto a como pienso, pienso distinto a como debo pensar, y de este modo continúo hasta la más profunda oscuridad.» Cualquier término de identidad posible es extraño, viene del exterior: también el judío, que Kafka quizá desea *hacer* propio pero quedándose fuera, como le sucede con los espectáculos del teatro yiddish. Por lo demás, la exclusión de la comunidad es la culpa y tal vez también esta culpa, como dice Brod, «es de Praga».

Kafka representó de modo incomparable la culpa -ineluctable porque está implícita en la propia condición histórico-existencial en que se encuentra, pero no por eso es menos grave- de la humanidad contemporánea. En su poesía, Praga se convierte realmente -desde el río de la *Contemplación* a la catedral de *El proceso*- en un rostro del mundo, la imposible patria de todos, precisamente porque se sustrae a toda especificación local. Su poesía da voz a ese insuperable oxímoron praguense que se convierte en la irresoluble contradicción que bloquea el camino histórico de cada uno. Es una verdad contradictoria que destella en el sueño y en la parábola, más capaces de expresar la simultaneidad de las contradicciones y que se vuelve -como ha demostrado Baioni- trágicamente problemática en la novela, que querría ser novela de la imposible comunidad judío-praguense y «traduce a lenguaje consciente lo que el sueño o el relato le revela en el lenguaje del inconsciente» (Baioni). En la esencialidad extrema y en la temeraria racionalización de Kafka, la frontera praguense se revela en su naturaleza de juego de ajedrez y de paradoja como necesidad de aferrarse y por eso mismo de perder la verdad, que impone ser representada pero no se deja representar.

4. UNA COMPULSIÓN DE REPETICIÓN

«El estallido de la guerra cambió el mundo, cuenta Max Brod; lo que existía antes de 1914 y lo que siguió después no se parecían en absoluto, se desarrollaban sólo nominalmente en la propia superficie de la tierra.» Y Rudolf Fuchs, con la visión de 1925, continúa: «Ningún número, ningún índice, ningún coeficiente, ningún diagrama, ningún orden estadístico puede colocar a nuestro lado una parte de la vida de antaño. Se ve sólo en el recuerdo durante un segundo.» El año 1918 significó para la mayor parte de los escritores germano-

praguenses un repentino cambio de perspectiva y una clara cesura: significó, de modo más dramático que para otros, el fin del mundo de ayer. El imperio de los Habsburgo, que había sido «mucho menos y mucho más que un Estado», les había ofrecido una contante de estabilidad para contraponer al rápido evolucionar de la historia; su caída los coloca de pronto frente a una realidad político-social poco favorable para la minoría alemana de Praga, es decir, frente a la completa emancipación del elemento checo y de su toma del poder. Si el final del imperio significó para muchos ex súbditos de los Habsburgo un cambio de patria deseado o temido, para los alemanes de Praga -no sólo para ellos, pero sobre todo para ellos- aquel fin quiso decir pérdida de patria, reducción de esta última a la abstracta inmaterialidad de la tierra de nadie y de la frontera.

El sentido de inseguridad y de precariedad dominante en los años anteriores a la guerra se transforma en la dolorosa certidumbre de un absoluto abandono y de la irrecuperabilidad de lo perdido. El extrañamiento se hace completo; no es sólo lejanía del mundo de lengua alemana y falta de contacto con el ámbito checo, sino que para algunos escritores es incapacidad o rechazo para darse cuenta de la realidad que los rodea. Tal radical ausencia, que potencia la grandeza en negativo de los auténticos escritores, bloquea a los menores en una rigidez lemurica. Leppin y Wiener, típicos exponentes de la literatura neorromántica de fin de siglo, ejemplifican con su reservada indiferencia hacia los acontecimientos la incapacidad de adaptarse a las nuevas condiciones de vida, contraponiendo a un compromiso activo la pasividad más absoluta. La incertidumbre y la angustia que habían marcado sus obras a comienzo del siglo XX no son eliminadas, sino agudizadas en una estéril producción literaria, siempre igual a sí misma.

La figura de Leppin es un ejemplo de la existencia en una isla en proceso de separación. Leppin está desdoblado entre las dos caras de una misma medalla: bohemio y empleado, escritor de canciones de feria y consumado lírico de la nostalgia, autor satírico y sentimental, polémico y estático, artificiosamente orientado a la búsqueda de lo sencillo. La continua oscilación y repetición de los mismos temas y situaciones en sus libros corresponde a su incapacidad para encontrar una realidad positiva que contraponer a la lógica fatalidad de la Historia, que lo estaba arrastrando, y a su deseo de agitar la conciencia que el viejo ideal de humanidad nada podía contra esta fuerza.

El miedo frente a esta fuerza empuja a Leppin y a Wiener a acallarla en sus obras y a evadirse en una dimensión ahistórica. La Praga del cambio de siglo, sublimada en una dimensión supratemporal, ajena a las tensiones y los contrastes, se vuelve el centro ideal de esta fuga. Todavía en el 36, Leppin se mueve idealmente por la vieja Praga, se detiene extasiado ante las basílicas oscuras y silenciosas, pasea por las callejuelas llenas de secretos para él, evoca encuentros con los compañeros de bohemia y los amigos de otra época. «Entonces había tabernas donde uno estaba solo consigo mismo -recuerda-, péndulos que con su tictac a veces acusaban, a veces mostraban qué era la vida [...] Se tenía tiempo de observar el trabajo cotidiano, de hablar juntos, de mirarse recíprocamente al corazón [...] era una gran comunidad, en todas las calles, largas y tortuosas, vivían almas vecinas. La vieja Praga, cuando la noche la volvía mágica, era el paraíso de los compadres. Os digo que entonces había juventud y mucha gracia.»

A los dos escritores les parecía que aquella Praga vivía en una dimensión idéntica a la de sus corazones; en realidad la ciudad era el fondo de su dramática escisión entre vida diurna y vida nocturna. Praga se convierte en punto de apoyo de ansiosa y pasiva nostalgia, en la cual se recrean renunciando a rebelarse contra el propio destino de marginados, renunciando a buscar alternativas para tal destino. Es la renuncia a vivir en el presente. La Praga de Libussa y de Rodolfo II, de los alquimistas y de los magos se mitifica en cuanto que pertenece al pasado, del que se quiere conservar espasmódicamente todos los detalles. La única vía posible es la del epígono. Oskar Wiener escribe: «El deber que yo me proponía era difícil: se trataba de conservar con religiosidad cuanto había recibido.» Sus cuarenta obras son una única obra, antología ideal del patrimonio popular-mágicoespectral-alemán-supranacional de la cultura. Pero del caleidoscopio de Wiener no sale más que una vacía exhibición del mundo de ayer.

La falta de una valoración histórica implica también una propensión por lo indecible, lo inaferrable y lo inexpresable, colocados en una dimensión por encima de las categorías racionales. A la realidad que se siente escapar de las manos, se contrapone un lenguaje pesado y retorcido de ascendencia barroca, en el esfuerzo extremo de imbricar el desorden del mundo en acrobáticas y artificiales verbosidades. El barroco de Leppin y Wiener, unido a su exangüe neorromanticismo, es la expresión moderna del estilo bohemio después de la catástrofe de la Montaña Blanca. La *vanitas* que traslucen las iglesias barrocas, las estatuas doradas de los santos, el «esplendor de los antiguos edificios que se está desmoronando» es paralela a la sensación de vacío que traslucen sus páginas, pero en el *theatrum mundi* ahora ya sólo se encuentran los garabateados versos del propio Wiener: «Ringel - Ringel - Reihe / Wir sind unser Dreie; / Ich bin eins, Du bist zwei / Und der Tod ist auch dabei» (Al corro, al corro, somos tres; / yo soy uno, tú eres dos / y con la muerte tres.) El senil infantilismo cultural sirve como narcótico contra la angustia.

En los personajes de Leppin y de Wiener, esta angustia ni siquiera se disimula: se trata de hombres solos y desesperados, en manos de la ciega fuerza del eros y vagamente orientados hacia una redención indefinida, o sea, *Sonderlinge* (personajes raros y excéntricos), alejados de la comunidad humana y también de la razón, maníacos coleccionistas de cosas muertas como ellos mismos. Leppin y Wiener, como sus personajes, aspiran a

una armonía superior, pero también el eros está rodeado de inseguridad; se transforma en furia demoníaca o sucumbe a superficiales amoríos y se encarna idealmente en la mujer araña -*sexus necans*- de Leppin o en el débil personaje del *süsses Mädel* (el *topos* de la dulce joven) de Wiener.

Leppin y Wiener habían tratado de sustituir la conciencia político-social con la reafirmación de eternos valores éticos, como el amor y la comprensión del prójimo; se dan cuenta demasiado tarde de que cualquier *humanitas* presupone un lazo concreto con fuerzas históricas, sociales y culturales. «Siempre abandonados a sí mismos, estrechamente cerrados al ambiente eslavo» (Wiener), se sienten desarraigados de la vida misma y, en su esfuerzo por encontrar un punto de apoyo, pierden su identidad. Wiener se sentía austriaco, pero de Bohemia; un alemán, pero demasiado alejado de la linfa vital de su cultura; un judío, pero ahora asimilado; no un checo, por supuesto, sino un «bohémio» que no podía olvidar el mundo checo. En el intento de recuperar un espacio en el que desarrollar la humanidad y cultura propias, incluso a costa de «pasar de contrabando» el patrimonio de los checos, encarna ejemplarmente al praguense, el hombre con demasiadas patrias y por ello trágicamente «sin patria». Y Oskar Wiener descubrió estupefacto que en realidad no tenía patria cuando la Gestapo se lo llevó a morir a Theresienstadt.

5. LA OTRA PRAGA

Si *El proceso* es la novela de la desesperación, el *Slawenlid* (*El canto de los eslavos*) de Weiskopf querría ser, aparte la enorme distancia de calidad poética, la novela de la esperanza. La desesperación alimenta un proceso de sublimación de la realidad que la transforma en metáfora poética. La esperanza de que algo se produzca, la confianza en que un «nuevo mundo» esté cerca y sea alcanzable, rebaja el umbral de sublimación, aproxima el ojo del escritor a la realidad humana, lo empuja a individualizar los problemas contingentes de los hombres. *El canto de los eslavos* (1929-1931) de Weiskopf es la novela de la esperanza en el futuro de Checoslovaquia, de la deseada fusión de las diversas nacionalidades de Praga y de la nueva República Checa en nombre de la Internacional Socialista, de la redención de la «otra Praga» por la dependencia social y humana.

Es la gran esperanza en un socialismo que no sólo debía liberar a los hombres de la infelicidad, de la miseria y de la explotación, sino también proveerles de los medios para una felicidad posible: esa esperanza de felicidad se expresa en el canto final de *Bandiera Rossa*, donde se resuelven simbólicamente los graves conflictos de Checoslovaquia y de su población. En la novela de Weiskopf la existencia es demasiado apremiante para que se pueda hablar de poesía. No es casualidad que ninguno de los escritores praguenses de lengua alemana que escriben entre las dos guerras y que se agrupan bajo la misma connotación política, socialista o comunista, haya jamás alcanzado niveles de escritura comparables a los de los escritores de la generación anterior que los precedieron o que, en todo caso, no hayan llegado ni siquiera a respirar el aire de la gran esperanza, pronto destruida por el régimen del Partido.

Por otra parte, la obra de los escritores socialistas que trabajan sobre todo entre las dos guerras -Weiskopf, Kisch, Fuchs y Fürnberg- está siempre, en mayor o menor medida, subordinada a fines sociales y políticos; las novelas de Weiskopf o los *réportages* de Kisch son obra de información, educación y propaganda incluso cuando se disfrazan de novela o se adaptan a las formas literarias tradicionales. Obras que expresan la toma de conciencia de problemas concretos, tratando de encontrarles solución.

No es que los escritores de la generación precedente no fueran conscientes de muchos de estos problemas: baste pensar en lo que cuenta Kafka en la *Carta al padre* acerca del modo en que el «patrón», Hermann Kafka, trataba a sus empleados checos, representantes de una clase subalterna pobre y despreciada, que no sabe responder al estado de sometimiento en que se la mantiene más que con el odio impotente hacia quien la oprime. Pero en Kafka, la conciencia de esta realidad se convierte en elemento de una infelicidad universal. En las obras de los escritores socialistas, en cambio, la realidad es el centro de interés, el resorte que provoca su escritura: y es una realidad social. Cuando Luis Fürnberg sueña «nuestra indulgente madre Praga», su lírica infundirá en la angustia de ascendiente rilkiana un interés orientado al mundo de los oprimidos que está presente en los *réportages* de Kisch, en las novelas de Weiskopf o en los ensayos de Fuchs.

La práctica del periodismo conduce a Egon Erwin Kisch a la forma del *réportage* y, a través de esta forma aparentemente objetiva, sale a la luz una Praga ínfima, hecha de callejones oscuros y malolientes, donde vive una humanidad sin esperanza. Es quizá la misma Praga de otros escritores no comprometidos que buscaban en la ciudad lo pintoresco y veían en aquella humanidad los espectros del vicio y del dolor. Kisch busca en esta humanidad los efectos de una injusticia social, y este esbozo se transforma a través de su pluma en la muela de la opresión: son los infelices huéspedes de los albergues públicos o de la *Warmstube*, son los encarcelados en las tétricas prisiones de estado, las prostitutas de las esquinas de las calles o los ingresados en los manicomios. La propia Praga de los bajos fondos, que había aparecido en una dimensión existencial-pintoresca en Meyrink, en el batallón de la corte de los milagros de su profesor Hulbert, y después en clave anárquico-desacralizadora del *Švejk* de Hašek, regresa pero en clave politizada, como denuncia.

Si bien la obra de Kisch no está libre de intentos propagandísticos -véase el *réportage* de Rusia frente al *Paraíso América*-, el tono es el del observador que registra y denuncia informando. Su actitud hacia la realidad parece, como para Weiskopf, inspirada en un socialismo humanitario más abierto a la esperanza que el de Weiskopf, más atento a la denuncia de la injusticia social que el de Kisch. El compromiso no excluye la desilusión y el reproche; la ternura por la Praga de los Habsburgo que late en *Adiós a la paz* de Weiskopf, la novela escrita durante el exilio en Estados Unidos y publicada en Nueva York en 1946, lleva a pensar en la fragilidad de una esperanza que no ha soportado el golpe de una siniestra realidad -el nazismo devorando rápidamente los Estados que se habían liberado de la soberanía de los Habsburgo- y que se repliega en el pasado, asumiendo los colores tenues y difuminados de una nostalgia que no contradice la militancia de Weiskopf en el Partido Comunista antes del exilio, y, al regresar a la patria, su actividad diplomática en la nueva República popular.

Común a todos estos escritores de lengua alemana es, sobre todo, la conciencia de su función como mediadores entre la cultura checa, profundamente anclada en formas de tradición popular, incluso campesina, y la cultura germano-bohemia, ligada a Alemania y al mundo occidental; por las razones sociales ya citadas, son preferentemente los escritores de origen judío quienes cultivan la cultura germano-bohemia. Eso son, de hecho, Weiskopf, Kisch, Fuchs y Fűrberg, cantor de la lucha partisana yugoslava, de la emigración a Palestina, de la hermandad socialista, del despertar de los pueblos explotados de Occidente. Estos escritores entienden su función de mediadores en dos sentidos: como mediadores de hechos literarios y como impulsores de la fusión entre la población eslava y la alemana, fusión problemática además por la desproporción entre consistencia numérica y peso político.

Weiskopf, Fűrberg y Fuchs quisieron cumplir con esta función sobre todo traduciendo poesías del checo: Weiskopf tradujo composiciones de Jiří Wolker y de Petr Bezruč, de quienes admiraba el carácter popular y el fuerte realismo campesino y proletario. Fűrberg publicó en 1954 la antología *De la landa y de la llanura bohemia. Traducciones y recreaciones de lírica checa*. Fuchs fue el gran traductor de Bezruč.

La relación que se estableció entre el escritor judío-alemán Fuchs y el poeta silesiano Bezruč es representativa del encuentro-desencuentro de dos culturas. Fuchs, con apenas veinte años, en 1910, había traducido poesías del checo, pero su trabajo de traductor cobró importancia política cuando comenzó a publicar poesías de Bezruč en los *Herder Blätter*, en 1912; a estas poesías seguirá la traducción integral de los *Cantos de Silesia*, publicada en Leipzig en 1916 con prólogo de Franz Werfel. Son poesías revolucionarias -y por causa de ellas, la policía de los Habsburgo encarcelará y procesará a Bezruč- en las que el poeta presta su voz a campesinos y obreros checos, sobre todo a la clase, explotada y oprimida, sometida al trabajo durísimo, de los mineros de los montes Beskides: recuérdese el bello poema «Wer springt in die Bresche», en el que un minero, que siente que su vida se consume entre la fatiga y la miseria, grita su rabia contra los explotadores, los «condes», los «judíos», es decir, los patronos alemanes. En el mismo ambiente de la minería, se sitúa un drama de Fuchs, *Reuelta en la tierra de Mansfeld* (1928), donde se cuenta la insurrección acontecida en 1921 en la mina de Mansfeld y la represión de la policía checoslovaca. De la manifestación de los mineros en la cuenca de Dux en 1931, bañada en sangre, nacerá *La canción de Dux* de Fűrberg.

Pero entre el poeta checo y su traductor alemán no tardará en perfilarse una disparidad de puntos de vista y actitudes políticas, fruto de dos culturas muy diferentes; los une la aversión por el régimen imperial de los Habsburgo y por el burgués checo, pero mientras Fuchs ve la única posibilidad de salvación en la Internacional Socialista -de hecho, se inscribe en el Partido Comunista-, Bezruč sueña sobre todo con la redención de su pueblo con matices paneslavos. En la problemática amistad entre Fuchs y Bezruč se refleja la todavía más problemática relación entre la cultura socialista de los intelectuales germano-bohemios y la del proletariado checo y eslovaco.

Entre la caída del imperio de los Habsburgo y la ocupación nazi del 39, se vive un momento histórico importantísimo y muy delicado para los escritores alemanes del nuevo estado checoslovaco: son los años que van aproximadamente del 33 al 35, en los que muchos escritores alemanes antifascistas y judíos abandonan Alemania para refugiarse en la república de Masaryk. Entre ellos están durante un tiempo Bertolt Brecht, Heinrich Mann y Ernst Bloch. Praga, en aquellos años, se convierte en un centro cultural de primer orden; se funda el Bert Brecht Klub, en donde se celebran conferencias y lecturas de interés literario y político y se desarrolla el tipo de actividad que Fuchs juzgaba la más importante, más aún, la única importante en un momento histórico tan crítico en que el nazismo se extendía como una mancha de aceite en Europa: una literatura orientada a transformar la sociedad, en la que la realidad social prevalezca sobre la individual. Surge la polémica con Max Brod y Fuchs expresa juicios críticos sobre la obra de Broch.

Pero para los escritores alemanes de Praga es aún más crítico porque, en esos años, la mayor parte de la burguesía de lengua alemana es filonazi, mientras que la población judía se inclina por el sionismo como reacción a las persecuciones a las que el nazismo somete a los judíos. La función de mediador del poeta germano-praguense se vuelve, si cabe, aún más difícil. Es el problema que Fuchs afronta en la conferencia celebrada en el Bert Brecht Klub en 1937: *La poesía checa y la poesía alemana en Checoslovaquia*, publicada posteriormente en la *Internationale Literatur*, en la que reafirma la importancia de esa mediación entre cultura

alemana y cultura eslava que sólo los escritores checoslovacos de lengua alemana pueden, en su opinión, realizar, mientras ataca duramente al partido alemán de los Sudetes encabezado por Heinlein, afín al nazismo. Fuchs seguirá afirmando y difundiendo estas tesis en una gira de conferencias por toda Checoslovaquia. Después llegará la anexión a Alemania y el exilio para él y para todos los escritores antifascistas.

Es en los años anteriores a la anexión cuando emergen las debilidades de la República Checoslovaca. Según Johannes Urzidil, la causa primera de esta fragilidad está en el hecho de que el nuevo Estado no nace de una realidad positiva, sino que «es una doble negación». La primera negación es el rechazo -procedente del interior, es decir, de las poblaciones que deben formar el nuevo Estado- del centralismo austriaco, rechazo que es común a los germano-bohemios, a los checos y a los eslovacos, y que es el elemento que los unía en la lucha contra los Habsburgo. La segunda negación es la voluntad de las potencias occidentales de contraponer un bloque estatal checoslovaco a la Alemania derrotada en la Primera Guerra Mundial y considerada siempre peligrosa: se trata, por tanto, de una actitud negativa hacia Alemania. Urzidil no deja además de subrayar que no existe sólo una sociedad germano-bohemia diferente de la checa, sino también una sociedad eslovaca diferente de la checa. Si bien las dos últimas se unen en su aversión hacia la población de lengua alemana, este elemento de cohesión, también negativo, cae en cuanto la población alemana no detenta ya la primacía económica y política. A esto se añaden además divergencias religiosas.

Ésta es la realidad histórica que hace tan difícil el trabajo de mediación de los escritores de lengua alemana. Tanto más cuanto que la cultura alemana siempre fue considerada por los otros componentes sociales la cultura de los dominadores; se trataba realmente de la cultura de un grupo de élite aunque durante siglos había influido hasta tal punto en Bohemia que Tomáš G. Masaryk, en su libro *La cuestión checa* (1894), pudo escribir: «Nuestros grandes hombres escribieron en alemán, a pesar de cualquier desacuerdo con los alemanes (y prescindiendo del amor por los rusos y los eslavos). Los alemanes siguen siendo nuestros verdaderos maestros.» Cuando esta concepción entra en crisis, esta crisis ataca en particular a la cultura alemana y por extensión también a aquellos representantes de la cultura alemana que se hacen intérpretes de la reivindicación de «otra cultura», la checa conculcada por los austroalemanes.

La mediación de los escritores socialistas de lengua alemana se vuelve, por tanto, dramáticamente problemática entre otras cosas porque, mientras tanto, el mundo alemán tenderá a identificarse con el nazismo y el comunismo asumirá el rostro del estalinismo. Atrapada en esta mordaza, Checoslovaquia mirará hacia la cultura francesa buscando un soporte para su propia identidad. Es la identidad que recupera -o construye- en esos años, desde una perspectiva burguesa, Karel Čapek, con la tierna y fugaz épica cotidiana de sus cuentos que captan el murmullo de la vida de cada día y reflejan la nación en la fisonomía de una individualidad humanísima e irreducible.

El mundo checo de Čapek, en el que la inmediatez familiar se abre con confianza vital a las grandes preguntas de la existencia, recoge una herencia humanística o simplemente humana y, por tanto también la herencia de la cultura o de la *humanitas* austro-mitteleuropea. El nazismo dará un golpe definitivo a este legado y a la supervivencia, incluso en otras formas, de la cultura alemana en Checoslovaquia. En la segunda posguerra, Fürnberg constataba amargamente, en nombre del humanismo y del internacionalismo socialista, que no sólo se había llevado a cabo la debida depuración de fascistas, sino también una expulsión de la minoría germano-bohemia y descubría en tal fenómeno un empobrecimiento de la fisonomía plurinacional de su país. La alegría por la llegada del socialismo, antes de verse pronto defraudada por el socialismo real del régimen, está oscurecida -en Weiskopf, en Kisch o en Fürnberg- por la constatación de ser los últimos representantes de aquella Praga «hinternationale» que ellos habrían deseado librar de la violencia de clase o de las mistificaciones burguesas, pero conservar.

6. COMO UNA CIUDAD EN LA QUE NUNCA SE HA ESTADO

Praga es ya para siempre «la otra Praga» respecto a aquella mítica de su tradición; esto demuestra la vitalidad de su cultura, que en otro caso se acartonaría en el estereotipo antes que sobrevivir transformándose siempre frente a los nuevos problemas. Su literatura sigue siendo, en sentido propio y trasladado, una literatura de frontera. Hay una literatura checa escrita por quienes residen en la patria; hay otra escrita por quienes residen en el exterior; hay una de consenso y otra de oposición. En todos los casos y en todas las direcciones prevalece la desenfrenada libertad de invención, cuando Hrabal cuenta la historia de un checo que termina colaborando con los nazis, cuando Ludvík Vaculík narra sus historias crueles y fantásticas o cuando Ota Filip retoma el filón del humor negro y desvergonzado, las historias de borrachos, prostitutas y tiernos sentimientos.

Praga significa siempre rareza (como en el florecimiento del pop y del underground o en la lírica de Havel) y estratificación heterogénea: Peter Lotar, exiliado desde 1946, escribe en alemán *Una corneja estaba conmigo* (1978), saga de la decadencia de una familia judía germano-checa en el período de entreguerras que presenta, a través del choque generacional, la quiebra de la *koiné* supranacional. El viejo Sigmund Truntschka ve

desplomarse la hegemonía alemana ante el ascenso checo, mientras su hijo Marek se sustrae a la influencia alemana del padre siguiendo el alma eslava de la madre y de la gobernanta; el nazismo despedazará la simbiosis soñada por el viejo Sigmund, cazado por la Gestapo y suicida.

El carácter heterogéneo de Praga concierne especialmente al lenguaje, el sabroso *Kuchelbohmisch* o *Kleinseitnerdeutsch* en el que Lotar mezcla elementos checos, austriacos y judíos. Praga es ante todo una palabra, un lenguaje, un signo para cifrar la vida insensata y fugaz. En su grotesco cuento «Hobby» (1969), Jiří Fried redescubre el anarquismo, alma secreta de la literatura praguense, y lo disfraza de un humilde decoro pequeñoburgués, lo disimula con las costumbres retraídas y tranquilas de una vida regular y respetuosa. Su héroe, un pequeño empleado, descubre la pasión por la copia, el amor por la armonía y la limpieza de la escritura, y pasa la vida escribiendo, copiando páginas, palabras y signos, sobre todo, los de lenguas que no conoce y no comprende, garabatos que parecen justificar su existencia o al menos volverla soportable, darle un sentido y una paz. No se trata ya del anarquismo turbulento de Hašek, sino del anarquismo desilusionado de quien vive sólo para la propia pasión absurda, demostrando así lo absurdo y estúpido del mundo. El copista se acerca al cementerio judío y, entre las lápidas que no sabe leer pero sabe copiar, piensa con mansedumbre en su muerte inminente. Sus copias son la verdad de lo irreal, la esencia que se refugia en el imaginario, el primer término existencial de una comparación que no tiene segundo término: paseando entusiasmado por las calles de la ciudad en 1898, recuerda Oskar Wiener, Liliencron «exclamaba continuamente: “Praga es tan bella como mi ciudad preferida, Palermo”, pero al mismo tiempo me confesaba que nunca había estado en Palermo».

La gran cultura praguense y sus mayores representantes han sido profundamente zarandeados por las dramáticas vicisitudes políticas de las últimas décadas. La Primavera de Praga, sofocada brutalmente en 1968, reconoció, en su intento de llevar a la práctica un «socialismo de rostro humano», en la literatura praguense un bagaje no sólo poético, sino también y sobre todo humano, existencial y moral, un punto de referencia ideal. El redescubrimiento, la revalorización («rehabilitación», si se quiere usar esta palabra horrible) de Kafka y la gran conferencia de 1963 sobre la literatura praguense, cuyo protagonista fue Eduard Goldstücker, han sido piedras miliare en la historia de aquella primavera. Goldstücker se convirtió, entretanto, en un gran personaje y un gran intérprete de aquella tradición. Exilio y persecución no han faltado en su existencia, empleada en un incansable compromiso cultural y en un impávido, valiente y a veces pícaro «buen combate», por la justicia y por la humanidad, tan ferozmente pisoteadas y aplastadas en los años de guerras mundiales, de exterminios, de Leviatanes totalitarios, y tan ferozmente pisoteadas sobre todo en esa Mitteleuropa cuyo corazón es Praga.

Antisemitismo, nazismo, fascismos y nacionalismos de variado tipo, estalinismos, cárcel y condena a muerte no han minado la fraterna y paternal humanidad de Goldstücker, su benevolencia hacia la vida, su semblante de pícaro praguense dirigido hacia la Historia y hacia su redención. Infancia en su pueblo eslovaco de Podbiel y en su pequeña comunidad judía; caída del imperio de los Habsburgo, con la esperanza patriótica puesta en la recién nacida República Checoslovaca, acompañada desde el principio por regurgitaciones antisemitas; encendido ambiente universitario e intelectual de Praga, en el que, sin embargo, la tradición del crisol cultural checo-alemán-judío está ya en declive; grandes ideales de fraternidad y de solidaridad que lo llevan al socialismo y después al Partido Comunista; años de estudio, de militancia política, de trágicas catástrofes; ascenso del nazismo, pactos de Múnich que dejan Checoslovaquia en manos de Alemania, invasión hitleriana y exterminio; régimen soviético y períodos de terror de los grandes procesos contra los líderes comunistas caídos en desgracia; Primavera de Praga que vio a Goldstücker entre los protagonistas como presidente de la Asociación de Escritores; la invasión soviética, el nuevo exilio durante muchos años, finalmente el regreso -tras la caída del Muro- a una Praga liberada que quiere deshacerse de los humores y de las herencias del pasado, incluida aquella Primavera tan duramente sofocada.

Estudioso que ha devuelto a Kafka a media Europa (y sobre todo a Praga, a esa Mitteleuropa de la que proviene), Goldstücker ha padecido, paradójicamente, la más angustiada de las situaciones «kafkianas», convirtiéndose de repente, sin saber cómo ni por qué, en un criminal para el régimen estalinista checoslovaco, en el que había creído y para el que había desempeñado papeles y tareas relevantes. Fue sometido a interrogatorios de pesadilla en los que no se le formulaba ninguna acusación sino que se le instaba a confesar su culpa, tan desconocida para él como para el protagonista del *El proceso*.

Lo vi por última vez en una cervecería de Praga, aislado en un mundo que no quería saber mucho de él y que ya casi no sabía qué había sido aquella Primavera por la que él había combatido contra la tiranía, pero siempre benévolo y jovial, feliz de tomarse una cerveza, de encontrarse con los amigos y de bromear con las mujeres, conmoviéndose al hablar de su amada esposa, muerta hacía algunos años, como si estuviera presente, feliz de hablar de nietos y biznietos, muy lúcido al juzgar la situación política, inagotable de recuerdos, anécdotas, chistes, historias judías, apostillas humorísticas a la Historia Universal. Había rechazado el comunismo pero no había renegado del socialismo, sin una dosis del cual probablemente es imposible cualquier humanismo concreto. Sabía que era uno de los muchos que habían creído en el «dios que cayó», o sea, en el comunismo, pero también sabía que no había perdido la esperanza que le había transmitido el

socialismo. Como un viejo caballo de guerra, levanta la cabeza cuando oye sonar una trompeta o un tambor, decía; su pasión y su desencantada pero irreductible fe humanística se reavivaban ante cualquier mínimo avance de los hombres y ante toda injusticia, sin dejarse abatir por la ingratitud y la indiferencia que veía crecer a su alrededor. Era como la personificación, como la encarnación de la vieja Praga y de su *humanitas*.

Como lo era y lo es, desde posiciones liberales más que socialistas y socialdemócratas, Václav Havel, otro personaje e intérprete de Praga, poeta que la encarna y personaje que la vive. En los ensayos que escribió cuando era perseguido por el régimen comunista entonces imperante, en la Checoslovaquia invadida por los soviéticos en el 68, Havel defendía la vida sobre la ideología, diferenciaba con valentía la verdad de la apariencia y acusaba al totalitarismo de confundir la primera con la segunda; luchaba por la autenticidad contra la mentira, por los valores contra la reducción de la existencia a mera satisfacción de necesidades, por el significado de la vida y por el arte que lo expresa. En aquellos años, Havel luchaba contra la dictadura del comunismo de Breznev que lo encarcelaba, pero al mismo tiempo se preguntaba si aquella tiranía no sería también la «caricatura de la vida moderna en general» y si la situación checoslovaca de entonces no sería, «en realidad, una especie de memento para Occidente que le desvelaba su destino latente».

Estos dos hombres, muy diferentes, son el símbolo de muchos otros, son también y sobre todo el símbolo del alma de Praga. Ambos han vivido la gloria de la liberación y la amargura y la melancolía de un proceso que ha cambiado su país en unos modos y formas que tal vez ambos, tras la caída del totalitarismo, esperaban y soñaban distintos. Es probable que ambos hayan sufrido por la escisión de su país, de cuya unidad Havel, como presidente, se había hecho expresión y defensor. Goldstücker había nacido en las montañas eslovacas y se consideraba eslovaco, pero también se consideraba checo, gracias a la vida vivida en Praga. Recuerdo que hace algunos años, cuando la división del país parecía lejana, incluso imposible, se discutía en Praga sobre el nombre que debería llevar el nuevo y libre país: si debería llamarse Republica Checoslovaca o República Checo-Eslovaca o bien República Checa y Eslovaca. Discusiones que recordaban las que florecieron en el imperio de los Habsburgo entre la denominación «imperial-real» y la de «imperial y real».

Pienso muchas veces que hombres como Goldstücker han vivido en un espacio espiritual similar al guión que debía unir idealmente el país y sus culturas. Quizá también un guión pueda ser una patria; además, un guión -por lo demás también desaparecido y borrado entretanto- se adapta a ser una de las tantas metáforas de esa espléndida e inexistente ciudad que, en un cuento de Borges, empuja a un personaje, cuando le preguntan si es de Praga, a responder: «Yo era de Praga.»

Una primera edición de este ensayo, con la colaboración de C. Bellomo, E. Chiappero, R. Dealbera, L. F. Gatti, C. Giulacci, C. Helling, M. Jorio, E. Klugmann, R. Koroschetz, L. Mancinelli, F. Micelli, > A. Reininger, A. M. Scavelli, L. Valentini, se publicó en *Sigma*, el 2 de marzo de 1978; la conclusión, en cambio, es inédita

FONTANE, LA VIEJA PRUSIA Y EL FUTURO

«Respeto lo que existe -dice un personaje de Fontane-, pero, a decir verdad, respeto también lo que está por venir, ya que precisamente lo que está por venir se convertirá antes o después en un hecho de la realidad. Tenemos que amar todo lo viejo como se merece, pero, en el fondo, tenemos que vivir para lo nuevo. Y no debemos olvidar nunca el gran vínculo que une las cosas.» Estas palabras se encuentran en la última novela escrita por Fontane, *El Stechlin*, una obra maestra de la literatura europea, que se publicó póstumamente en 1899 y cuya ambivalente y estratificada complejidad, con su habitual predilección por el *understatement*, resumió el escritor diciendo que en ella se habla «de un anciano que muere y de dos jóvenes que se casan, todo lo que...».

Amar lo viejo, viviendo para lo nuevo, no significa que lo que amemos sea siempre digno y capaz de vivir, ni que aquello por lo que, queriendo o sin querer, se vive pueda o sepa despertar nuestro amor. Algunas veces se ama algo sólo porque creció con nosotros, es el espacio y el terreno de nuestras vidas; aunque viésemos su indignidad e inmoralidad objetivas, no dejaríamos de amar ese mundo, porque es el nuestro. Del mismo modo, se puede comprender y aceptar no sólo la inevitabilidad, sino también la justicia mayor de un nuevo mundo que surge y cooperar honestamente a su surgimiento, pero con un íntimo malestar, porque nos damos cuenta de que su aurora es nuestro ocaso.

Cuando Fontane asiste en Berlín a los primeros espectáculos del teatro naturalista o cuando lee el *Alegato de un loco* de Strindberg, se queda perplejo y sorprendido por aquella agresividad gritada y descompuesta, por aquella exhibición egocéntrica, pero reconoce de inmediato el genio de Strindberg y pronostica sin alterarse que el futuro pertenece a los dramas violentos, que a él no le gustan, pero en los que percibe la verdad, incluso en la exasperación sectaria. Para que el mundo avance, dice, hay personalidades inconexas y desagradables como Strindberg, los jugadores de azar, no los irónicos y ecuanímes caballeros a los que, sin duda, sabe que pertenece.

Tal vez éste es el sello de los clásicos: la apasionada ironía que sabe distinguir lo que es objetivamente justo de aquello que se ama por motivos personales, sin dejar de amar lo que se critica y sin embriagarse fanáticamente por lo que se aprueba. Ser clásico significa vivir a fondo la propia época, incluso identificándose con ella y sufriendo dramáticamente su final marcado por la historia, pero sin caer en cualquier *pathos* apocalíptico, sin creer que el final de la propia historia o de la propia vida, aunque sufrido dolorosamente, sea el final de los valores, del bien, de todo. El clasicismo, así impregnado por un sentido de la permanencia de la vida y las formas que la representan, siempre tiene que ver con la muerte, es una confrontación dramática, pero no caótica, con la muerte presente en cada floritura, con la transitoriedad de lo que cada uno vive, personalmente, como algo eterno.

Fontane, escritor extraordinario que comenzó su carrera de narrador a los cincuenta y siete años y escribió sus mejores obras entre los setenta y ochenta, es un clásico en su forma de ser, de sentir y de pensar antes incluso que de contar. Hasta su debut -la novela histórica *Antes de la tormenta* (1878)- o, más bien, hasta su primera gran historia, *La elección del capitán Von Schach* (1882), Fontane no parecía destinado al genio literario, un término que no se corresponde con su ironía sino con su envergadura. Era un autor de inteligentes y agradables libros de viajes, sobre todo por Escocia e Inglaterra, donde el sabor de la caballerescas historia pasada se combina con la observación del periodista liberal-conservador, y de baladas, en su mayoría dedicadas a personajes históricos y legendarios de la tradición escocesa y, en el sentido más amplio, alemana. Pero el pasado que más le fascinaba era el de su Prusia natal, recorrida a lo ancho y a lo largo -en el espacio y el tiempo- en unas andanzas recogidas en los volúmenes de *Paseos por la Marca de Brandeburgo*. Deliciosos libros que, sin embargo -en su contraposición entre un pasado feudal romántico y el prosaico y brutal presente de la Alemania burguesa e industrializada-, no permiten presagiar al desconcertante narrador que, unos años más tarde, haría de su vieja y decaída Prusia un papel tornasol para desenmascarar, con un realismo tranquilo pero de profundidad abismal, las contradicciones más trágicas de la modernidad y la vida moderna.

Fontane -«el viejo Fontane», como se le llama siempre desde que Thomas Mann le dedicó un apasionado ensayo con este título- es un gran escritor europeo, un Flaubert alemán que pocos conocen y que hasta hace

pocos años era prácticamente desconocido para el gran público lector de Europa. El aislamiento provinciano y atrasado de la Alemania del siglo XVIII lo había encerrado en un ámbito limitado a los aficionados a los asuntos alemanes. Desde hace algunos años, se ha comprendido a gran escala su grandeza afable e inquietante, a través de varias traducciones, ediciones, interpretaciones críticas -también en Italia- y de algunas películas basadas en sus novelas, sobre todo de la más famosa, *Effi Briest* (1895). Ahora ha entrado entre las obras familiares para los lectores italianos con la edición de Mondadori de las *Novelas*, magníficamente traducidas por Silvia Bortoli y editadas por Giuliano Baioni, quien ha añadido un extenso ensayo introductorio, que, a su vez, también es una obra maestra del ensayo crítico, de sobrio corte clásico, innovador y al mismo tiempo muy ameno para el lector común.

Fontane es un maestro del disimulo, de la alusión, de la reticencia. El mundo prusiano antiguo que desaparece, tragado por la Alemania guillermiana, se convierte para él en un filtro con el que observar y representar la nueva sociedad que está surgiendo -la sociedad burguesa y, a continuación, la de masa, industrializada- y sus heridas. Como escribió Lukács, es un gran realista porque capta los mecanismos objetivos que regulan la sociedad, sin contestarlos ideológicamente, pero haciendo que destaquen en los puros hechos, en las relaciones entre las personas, en lo que se llamaba «los casos de la vida», donde las leyes sociales no escritas se convierten en las redes del destino que domina la existencia, los sentimientos, las relaciones entre los hombres.

El «prusianismo interior», que permitió a Fontane cantar pero también desenmascarar y condenar a Prusia, es una gran categoría moral, un paradigma del conflicto ético entre los distintos deberes, un símbolo de la confrontación entre los principios absolutos y las ambigüedades de la vida. Prusiano es el conflicto interno del príncipe de Homburg en el drama de Kleist, que ganó una batalla gracias a una desobediencia culpable y está indeciso entre su verdad subjetiva y personal que lo trasciende; prusiana es la lucha por el derecho que impregna *El sargento Grischa*, la novela del socialista y pacifista Arnold Zweig. La ética prusiana que exige someterse a una ley superior se interpreta a menudo en clave de polémica antinazi, como la subordinación del individuo al Estado, es decir, a la clase dominante, que pretende tramposamente identificarse con el Estado. Sin embargo, Prusia es también la de la tradición de tolerancia ilustrada del siglo XVIII, la del imperativo categórico de Kant. La conspiración del 20 de julio contra Hitler también nació de este *ethos* prusiano.

Fontane midió con esta ética tanto su degeneración en obtuso formalismo y en obediencia, como su declive en la nueva sociedad moderna, que la Alemania guillermiana -con su alianza entre la burguesía y la aristocracia, sometidos ambos al poder, y entre brutal masificación y cursilería kitsch- realizaba con unos modos autoritarios y vulgares que él odiaba. La vieja Prusia, con su *ethos* militar, con su estandarte blanco y negro, lleva a cabo la unidad de Alemania, pero en esta unidad se envilece y se disuelve. Este proceso histórico se convierte para Fontane en una metáfora de la vida que en muchas ocasiones, afirmándose y aparentemente triunfando, se niega, como sucede también, y quizá sobre todo, en la pasión amorosa.

En sus novelas, Fontane es un analista sagaz y un lacónico y conmovedor poeta de la pasión amorosa, que capta sobre todo en sus versiones transgresoras, como el adulterio, o irregulares, como la *mésalliance*, la difícil unión entre personas de clases sociales muy diferentes. Nacen así muchas novelas inolvidables, como *La adúltera*, *Cécile*, *La elección del capitán Von Schach*, *Errores y extravíos*, *Sin retorno*, *Los Poggenpuhls*, *El Stechlin* y, sobre todo, *Effi Briest*. Con gran variedad de personajes y situaciones, jugando con un multiforme teclado de sentimientos y matices al que une una desilusionada e implacable visión de las cosas y una dolorosa e indulgente comprensión humana, Fontane habla de la potencia y la imposibilidad de la pasión. Saca a escena el conflicto irreductible entre vida y moral, entre el orden del trabajo y del *ethos* y la exigencia anárquica, a menudo destructiva y autodestructiva, de felicidad; y saca también a escena el conflicto entre mundo masculino y mundo femenino.

Las figuras más grandes de su narrativa son las de las mujeres, desde la popular Lena de *Errores y extravíos* a la Effi Briest de la novela homónima; figuras de la seducción, de la inquietud y de la endemoniada pintura de la vida. Como Prusia al unificar Alemania, muchos personajes ponen en marcha y llevan a puerto su ruina; a menudo temen que el cambio mate la felicidad, pero con frecuencia matan la felicidad al violentarla tratando de que dure. Son, a menudo, historias trágicas, pero la tragedia se encauza por medio de la reticencia que deriva, aparece y desaparece entre los repliegues de una conversación tranquila, en la que Fontane es un maestro. *Effi Briest* es la historia de un adulterio, pero para darse cuenta de ello se debe leer el libro con mucha atención, ya que -como casi todos los temas esenciales- apenas se menciona. A diferencia del énfasis exclamativo de los dramas de vanguardia que reseñaba de manera imparcial, Fontane prefiere comas y conjunciones, unas «y» desperdigadas y ambiguas que descubren inesperadas y fugaces relaciones entre las cosas, así como le gustan las personas sencillas y profundas como la vida misma, fascinantes e insignificantes como su Effi Briest.

Fontane se siente en colisión con un proceso histórico que él mismo reconoce inevitable; no lo aplaude, pero no opone ninguna resistencia reaccionaria. Amante de la libertad y de la liberación, se da cuenta de que, para cambiar las cosas, es necesario a veces la subversión violenta, con toda parcialidad y el engreimiento de los que quieren transformar el mundo y para hacerlo deben creerse, arrogantemente, depositarios de la verdad

y caer en una retórica explosiva. Melancólico, pero irónicamente divertido por su condición de viejo caballero, Fontane no cede a la tentación de hacer de joven contestatario. Verdadero narrador épico, dice las cosas como son, sin alterarlas con arbitrariedad. Otro de sus grandes estudiosos, Giuseppe Bevilacqua, ha hablado de su «relación conyugal con la realidad». Fontane escribe páginas aparentemente ligeras y evasivas, pero, en realidad, mucho más inquietantes y revolucionarias que las ruidosas ostentaciones subversivas. Al igual que su *Junker* Dubslav von Stechlin, Fontane permanece en su propio lugar del mundo, pero ve la necesidad de la decadencia de éste y el progreso que de ahí puede resultar. «Lo clásico -dice uno de sus personajes- nos hace libres.»

Corriere della Sera,
19 de octubre de 2003

EL IDILIO DEL NORDLAND

En una página de *El visionario* (1871), la primera y más poética de sus novelas, Jonas Lie habla de los barcos o mejor dicho del barco del Nordland, de su inconfundible forma adecuada para esquivar las grandes olas y forjada en un largo y anónimo esfuerzo de generaciones, en un paciente trabajo de continuas modificaciones e intentos: «Una saga de Nordland olvidada, pero repleta de las grandes gestas de hombres sencillos.» Construir significa recortar nuevos espacios en el vacío informe del exterior y conquistarlos a la medida de la vida; edificar es siempre un gesto épico, impersonal y al mismo tiempo individual como la fundación de una ciudad, cuyo modelo inevitablemente trasciende la imperiosa voluntad del fundador. El núcleo de la épica es la fusión coral de las individualidades en la realidad duradera de la obra, que detiene y conserva la efímera existencia privada en la continuidad de la tradición: la subjetividad debe desaparecer si quiere salvarse, del mismo modo que Homero borró su propio rostro en el poema y los arquitectos de la Gran Muralla disolvieron su nombre en la perfecta conexión de las piedras.

Este modo de superar lo privado es opuesto a cualquier amorfa mediocridad colectiva, porque implica la salvación de las pasiones personales en la perdurabilidad objetiva de la obra: es un coro en el que cada voz individual se subordina no para disolverse y perderse, sino para elevarse al valor del canto. La épica es una individualidad que supera lo personal, que garantiza y protege la existencia individual amenazada por el tiempo, por el desgaste, por el correr de los días y por la entropía de los sentimientos. La fidelidad a la tradición nace de la necesidad de una confianza en la tranquilizadora validez de un modelo: el individuo, perdido en el mundo inseguro y cambiante, confía en el sólido orden de lo familiar y de lo conocido y trata de protegerse de las despiadadas insidias de la vida o de las olas del mar imponiendo al caos los códigos de la costumbre y de la experiencia, la jerarquía de las nomenclaturas y de las definiciones, las medidas y los juicios consolidados por el uso y por la repetición siempre diversa y perfeccionada.

Así como la historia es al mismo tiempo *res gestae* y *historia rerum gestarum*, la épica es acción pero también escritura. La escritura, como bien sabía Kafka, se convierte así en un acto épico por excelencia, la absorción, la concentración y la salvación del yo en el tejido impersonal del libro, en la trama objetiva del texto y de las palabras. Día a día, año tras año, los taciturnos constructores del Nordland trabajaron en la forma de su barco; en la alta proa y en la quilla cortante se depositaron la habilidad de manos capaces, la experiencia en rutas y corrientes, el conocimiento de vientos y de costas.

El *Rutland*, el velero que da nombre a una novela de Lie (1880), es una epopeya concreta de este trabajo sencillo y tranquilo, de esta sabiduría artesanal elevada a estilo de vida. Lie, a propósito del barco del Nordland, cita la saga, es decir, la crónica familiar que alcanza la dimensión heroica por medio del escrupuloso y fiel registro de peripecias reales. La saga islandesa, convertida después casi en un símbolo de la civilización nórdica, es una forma primigenia de novela, un documento de vida social basado en la fidelidad a la tradición y en el *ethos* colectivo. Antepasada de la novela, la saga muestra, en la cadencia de su heroísmo lacónico, connotaciones de narrativa burguesa: es un fresco costumbrista que eleva a pasión sentimental y a valor moral el momento económico, es un *epos* del trabajo y del espíritu emprendedor.

En sus relatos, Jonas Lie funde, en una cordialidad afectiva y luminosa, la épica anónima de las sagas con la severa laboriosidad de la clase media Noruega. *Rutland* es un clásico ejemplo de cuento burgués inscrito en un aura de fascinación arcaica y envuelto en una pátina de mito. Tiene todos los motivos típicos de la novela burguesa: la crónica familiar, la simbiosis de espíritu aventurero y fidelidad a las tradiciones, la caracterización realístico-psicológica, el culto a la honorabilidad, el idilio doméstico, la mezcla de pureza ética y prestigio social, el firme timón de la *auctoritas* patriarcal unido a las primeras y tímidas referencias de emancipación femenina, el apacible y festivo amor por los placeres del día y de la mesa, el pulcro orden interior y exterior.

Pero en Lie el mundo burgués tiene todavía esencialmente una dimensión artesana; es decir, vive en una cálida totalidad de vida que permite la armonía e ignora la laceración. Es un mundo basado en la individualidad y todavía ajeno a las contradicciones que, en el seno de la civilización burguesa, acabaron por instaurar la escisión en el ámbito de lo individual, paralizándolo en la imposibilidad de la acción y, sobre

todo, en la conciencia problemática de la crisis. En el universo de Jonas Lie no hay ningún contraste entre los valores de los que, espiritualmente, son portadores sus personajes y las consecuencias morales de su papel social: los Kristensen del *Rutland*, navegando por los mares y comerciando a lo largo de las costas, no minan sino que refuerzan las bases de su idilio hogareño y municipal.

Todavía no ha aparecido en el horizonte de Lie el drama del burgués que, desarrollando su actividad en la sociedad, ensancha y destruye con el desarrollo capitalista las protectoras medidas de su *humanitas*, de su *Bürgerlichkeit* interior. También la discrepancia generacional en torno a la vocación y a la profesión (el choque entre Kristensen y su hijo Bernt en relación con el trabajo elegido para este último) se resuelve con la reconciliación, con la superación de los contrastes. El mundo de los Kristensen es un mundo de *Bürgerlichkeit* intacto, es el ideal prehistoria feliz del destino de los Buddenbrook, anterior incluso a la feliz y serena medida de vida del viejo Johann Buddenbrook.

No es casualidad que Thomas Mann se inspire explícitamente en la novela familiar escandinava, en la narrativa de Jonas Lie y de Alexander Kielland. En el *Rutland* reina, más allá de las azarosas tormentas y del agitado cabotaje de la vieja embarcación del Mar del Norte, la integridad de una certidumbre que no conoce -ni siquiera en los momentos de dificultades económicas- la duda sobre sí misma y sobre su propia legitimidad. Esta integridad no se interrumpe por la división del trabajo: Kristensen es marinero y comerciante, gobierna personalmente el timón defendiendo de las tormentas la nave que transporta su vida, sus afectos y su fortuna; su mirada y su comprensión abarcan toda la realidad en la que él se mueve. Su horizonte es restringido, pero dentro de ese círculo, Kristensen vive y actúa a sus anchas, sensato y seguro. El espacio de su existencia es una totalidad a escala reducida pero rica, armoniosa y articulada como cualquier totalidad. Los Kristensen poseen con naturalidad la pericia versátil y multiforme del artesano, con toda la solidez moral y sentimental que de ella deriva.

La clave de la poesía de Jonas Lie reside en esta compacta salud artesanal, que une en un hilo ininterrumpido saga y novela, los rudimentarios astilleros del Nordland y los talleres de las poblaciones costeras, la jerarquía de a bordo y la de las tareas municipales. A Kristensen no le falta, como al tío Gotthold de Mann, la fantasía: en su pequeño extremo del mundo vive con plenitud, y la prosperidad de un nombre honorable y de una honrada empresa familiar constituyen un fin suficiente para dar sentido a su existencia. La salud artesanal implica una perfecta correspondencia de integridad y exterioridad, sentimientos y acción, moral y decoro; implica, sobre todo, una coincidencia de forma y contenido o un equilibrio entre vida y arte. En Lie vive, todavía ilesa, aquella armonía entre ética del trabajo y sentimentalidad subjetiva que Lukács, en un ensayo memorable, celebró en Theodor Storm: un ánimo burgués arcaico aplica a las palpitantes voces del corazón los mismos criterios de escrupuloso rigor con los que desarrolla el trabajo cotidiano y transfiere el orden familiar de la actividad práctica a la inquieta delicadeza de la intimidad.

Orden del arte y orden de vida se corresponden y se armonizan en un clima de tranquila serenidad artesana que margina, por última vez, la crisis y salva, por última vez, la idílica pureza del sentimiento burgués. No es casualidad que también en Storm, la cifra poética de esta armonía existencial y social esté constituida por las imágenes de un Norte nostálgico y delicado hasta casi rozar el amaneramiento, siempre evitado y bordeado por el sabio oficio de la palabra y la tierna sensibilidad del corazón. En los relatos de Storm el páramo, la landa, el brezo, el mar gris y monótono, los acogedores recintos hanseáticos, la frescura de aguas y bosques melancólicos, los ojos azules de amores perdidos en la lejanía del tiempo y de la renuncia, una naturaleza pálida y filtrada en sutil eco interior se convierten en el paisaje de un alma tranquila y a la vez anhelante, recelosa de su deseo y fuerte en su capacidad de renuncia, imperceptiblemente abierta a la llamada de lo lejano y dispuesta a recogerse en lo cercano. La escenografía de un Norte tenue y profundo se convierte, como la definió Thomas Mann, en el marco para la «patria del sentimiento, nórdicoburguesa, hogareña».

En esta línea se incluye la atmósfera del *Rutland* y de casi todas la novelas de Jonas Lie: el mar indómito, las grises escolleras, los abedules, las bandadas de pájaros que surcan el cielo como una nevada, las parroquias solitarias y severas, la ola larga del fiordo, el suave rumor de la resaca. Si Thomas Mann se refiere explícitamente a la novela escandinava, es en la conciencia de reflejar una época feliz y perdida de la *Bürgerlichkeit*, que él identifica -en la fantasía- con formas y motivos de una ideal *humanitas* nórdica estilizada. La patria del sentimiento, purísima y lejana es «nórdica»: nórdica es Lübeck bajo el sol lechoso del invierno que resbala entre sus tejados puntiagudos, nórdicos son la chaqueta marinera de Hans Hansen y las cintas del sombrero de Inge Holm, como también los famosos ojos azules y cabellos rubios de ambos que envían a Tonio Kröger a la silenciosa pena de *El lago de Immen*, y una vez más a Theodor Storm.

La nostalgia nietzscheana por la Vida atiende a la tranquilidad, a la fascinación de la gentileza, a la gracia libre y espontánea: la Vida desnuda y ardiente, sin etiquetas, superestructuras o problemas, se capta no en los tonos violentos y coléricos, sino en el fugaz aliento de las horas cotidianas; no en la exaltación de pasiones perturbadoras, sino en la huraña soledad de un sentimiento verdadero. El misterio del alma rodea la norma y la cálida vida, la sencillez de cada día, la santidad de las horas cargadas e impregnadas de significado, la felicidad de la existencia inmediata y aproblemática; la estilizada sugestión boreal presta sus colores pálidos y suaves a esta nostalgia, el matiz dulcemente oleográfico de sus colores blancoazulados, de su noble azul

marino y de su gris oceánico, bajo las velas que responden al viento.

Este misterio reconducido al candor de la vida sencilla se orienta a la límpida salud del idilio artesano. La contemplación del mundo escandinavo ha proporcionado a Thomas Mann el punto de partida para la caracterización de figuras satisfechas de la vida cotidiana y de la moral del trabajo y de la clase social, como el rubicundo y corpulento comandante Schwarzkopf en *Los Buddenbrook*, con su pipa, su chaleco de piqué y su espíritu de casta que lo lleva a impedir el matrimonio entre su hijo y Tony, no sólo por respeto sino también y sobre todo por orgullo. El idilio artesano se basa también en la inmovilidad social, sobre la satisfacción paulina y luterana del propio estado y en el rechazo de cualquier cambio de una clase a otra y de cualquier promoción o ascenso social. Es la conciencia de la Gretchen faustiana, orgullosa de ser del pueblo y no dama, o del Maestro Martino de Hoffmann, el tonelero que no quiere casar a su hija con un noble sino con un maestro de su gremio. La sociedad artesana se propone como *ordo* natural, como estática jerarquía de clases sociales cuya diversidad es voluntad de Dios, como la de las plantas de un bosque; el idilio deriva del estatismo de este mundo, de la ausencia de protesta y rebelión, de la convencida interiorización del orden social.

En el *Rutland* las relaciones entre Kristensen, el juez Noerregaard, el maestro velero o los primeros oficiales de la ciudad, se impregnan de este idilio municipal y multicolor de los rasgos germánicos, que constituye y marca la vida del Lübeck de Mann, de la ciudad libre hanseática con sus autonomías, sus privilegios y su rígida estructura social. La narrativa de Lie se mueve en este universo artesanal-mercantil, en el que prevalecen el amor por las cosas y por las jerarquías. Lie celebra los veleros, el *Rutland* y *Fremtiden* de tres palos (1872); sus personajes son pilotos (*El piloto y su mujer*, 1874) y comandantes de puerto como en la notable novela *Las hijas del comandante* (1886); el hogareño y afectuoso interior de los intrépidos veleros alterna con los luminosos interiores burgueses de la ciudad como el retratado en *La familia de Gilje* (1883).

No exento de acentos problemáticos -sobre todo en el tema matrimonial-, la novela de Lie tiende por lo general a tonos serenos; en el *Rutland*, el idilio se confirma más allá de la tensión social, como cuando la señora Kristensen interviene para defender el amor entre la hija del juez Noerregaard y el joven Werring, obstaculizado por la diferencia de extracción social. Para aliviar la tensión entre el vértice y la base de la pirámide ciudadana interviene significativamente la generosa inteligencia de la clase media, del «patrón de barco» Kristensen que desembolsa los cuatrocientos táleros para ayudar a Werring en los estudios. La figura del «patrón de barco», que reúne la del comerciante y la del artesano, es la quintaesencia de esta civilización que tutela celosamente la iniciativa individual y al mismo tiempo el orden social ajeno a cualquier nivelación anónima.

Como toda armonía, incluso la afirmada por Lie (sobre todo en el *Rutland*)>, es precaria, pero para juzgarla correctamente debe colocarse en la específica situación noruega. En una carta del 5 de junio de 1890 a Paul Ernst, Friedrich Engels advertía que no hiciera del término «burgués» una categoría omnivalente para usar como *passpartout* en la interpretación histórica, cerrándose de este modo la comprensión real de los fenómenos concretos y diversamente articulados. En esta carta, Engels se refiere de manera explícita a Noruega, subrayando el carácter democrático y progresista de la burguesía noruega del siglo XIX. Mientras la burguesía alemana arrastra los estigmas de una revolución fracasada y de una evolución social bloqueada, la noruega es una clase en ascenso que se ha dotado de una constitución liberal y que, sobre todo, expande vigorosamente sus energías.

El filisteo alemán es el representante de una clase derrotada que busca refugio en una resignada e impotente interioridad y no puede explicar sus propias capacidades de iniciativa ni colocarse a la cabeza del país: el filisteo alemán le parece pues a Engels la caricatura del burgués europeo, una caricatura negativa porque ha conseguido imprimir sus connotaciones al rostro de toda la nación y a figurar como el tipo alemán en general, realizando, por así decirlo, una unidad negativa y frustrada del pueblo alemán. En Noruega, en cambio, la burguesía es una clase-guía, fruto de un aislamiento secular, pero no de una regresión debida a una derrota histórica. La pequeña y mediana burguesía noruega tiene a sus espaldas siglos de independencia y tiene además un vínculo inmediato con la pequeña propiedad agraria y con sus tradiciones de orgullosa autonomía política: «El pequeño burgués de Noruega -escribía Engels- es hijo del agricultor libre», que jamás ha conocido la servidumbre de la gleba y es por tanto -en el sentido más verdadero- un «hombre» con respecto al filisteo alemán.

La clase mercantil-marinera está unida directamente a la propiedad campesina; el comerciante-patrón de barco es el heredero del dueño de la granja, libre y orgulloso -en su posesión- como un rey, según las tradiciones de autonomía agraria escandinava a las que también Ingmar Bergman ha tributado un homenaje en la figura del protagonista de su película *El manantial de la doncella* (1960), quien, en su casa rural, es al mismo tiempo *pater familias*, patrón, juez, soberano, caudillo y verdugo. Del mismo modo que la propiedad agraria está fragmentada en una multitud de núcleos autónomos y separados por terrenos incultos y despoblados, así la clase mercantil-marinera está fraccionada en una vivaz variedad de pequeñas empresas de carácter familiar: falta, en ambos casos, la alienante confrontación con una masa que dominar y controlar, por lo que el espíritu empresarial individual no está todavía condicionado y deformado por el ansioso conflicto

con una colectividad subalterna. La iniciativa individual se muestra autónoma, no desvirtuada todavía por una posición defensiva y mistificadora, represora y reprimida, como le sucede al espíritu burgués cuando el proceso económico lo coloca frente a una sociedad que se encamina a la masificación industrial. En el mundo de Jonas Lie no hay antagonismo entre individualidad y masa; ningún peligro grave amenaza todavía la serenidad artesana.

En toda la literatura noruega, y en particular en la narrativa de Lie, es determinante la simbiosis burguesa-campesina, que Slataper ha descrito con mucha agudeza en su libro sobre Ibsen. En esos años (Jonas Lie nace en 1833), Noruega es un país campesino gobernado por una restringida clase intelectual de empleados y funcionarios de cultura daneses. La lengua oficial, el *riksmål*, de la que nacerá la gran literatura de Noruega, se basa en el dialecto dano-noruego y está influida por el danés. El pequeño burgo provincial de Cristianía comienza a agrandarse gracias a la tendencia a urbanizarse de las jóvenes fuerzas campesinas. El agricultor que se urbaniza llevando consigo el patrimonio de la tradición popular campesina suplanta la cultura filodanesa de la clase de los empleados.

El propio Jonas Lie ha descrito el momento de este encuentro y de esta mezcolanza, el rápido ascenso «sin estilo» de Cristianía, que se convierte en una verdadera ciudad; en este fervor nacen y proliferan actividades culturales comprometidas, esfuerzos de renovación intelectual: es el período de entrenamiento de Ibsen, de Bjørnson, de Vinje. La literatura moderna noruega nace con este regreso a la tierra, a través de la urbanización campesina, y con el redescubrimiento de la arcaica tradición nacional y popular. En la Noruega dividida por montañas, ríos y fiordos, el campesino señor de tierras se muestra autónomo como un rey y orgulloso como un ciudadano: desde el tiempo de la antigua migración a Islandia, la historia noruega es la historia de pequeños núcleos que defienden celosamente su libertad. Cuando Bjørnstjerne Bjørnson escribe su poético cuento *Synnøve Solbakken* (1857), no describe sólo un amable idilio rural sino también una novela nacional, porque la rubia Synnøve y el taciturno Thorbjørn a los que él canta no son personajes de una periferia, sino ciudadanos típicos de la nación noruega, igual que los valles silenciosos, los negros abetos y las aguas brillantes que describe son el escenario de la vida de Noruega y de su clase dirigente, no un apartado rincón de visión o de ficción rural.

La periferia coincide con la nación, de la cual campo y ciudad son el centro intercambiable, del mismo modo que entre el burgués y el campesino hay un constante intercambio. En 1842, aparece el primer volumen de cuentos populares noruegos recogidos por Asbjørnsen y Moe, el gran equivalente escandinavo a la obra de los hermanos Grimm que pone los cimientos para una literatura y una lengua nacionales de Noruega. En el cuento anónimo se descubre el patrimonio intacto de la tradición popular de siglos y, por tanto, el tesoro perenne de la espiritualidad nacional; la clase campesina, depositaria y conservadora de tal acervo, se identifica con el pueblo en sí, con su íntima sustancia, mientras Asbjørnsen y Moe consiguen crear una verdadera prosa nacional que tiene en cuenta tanto la lengua oficial como las peculiaridades léxicas y sintácticas de las hablas vivas locales.

Por otra parte, se reivindica como lengua literaria -pero con escasa fortuna- el *landsmål*, es decir, el lenguaje rural patrocinado por el movimiento nacionalista antidanés. De este espíritu románticonacional-campesino se erige en portavoz, con virulento énfasis, el Wergeland en su polémica con el nacionalismo filodanés de Welhaven. Jonas Lie, que procede del extremo norte de Noruega, acentúa instintivamente -pero sin ninguna agresividad- el carácter individualista de la sociedad noruega. Más aún que en otros escritores, en Lie la sociedad se resuelve por completo en la familia o en los sociables pero escasos contactos entre familias que viven aisladas y alejadas en territorios semidesiertos. En el Nordland, la única estructura social es la familia, la casa de pescadores o la granja solitaria; la iglesia agrupa a su alrededor, de vez en cuando, en los actos religiosos, los núcleos individuales que viven esparcidos y distantes: no hay antítesis entre individuo y sociedad, sino que la esfera individual coincide con la social.

De este aislamiento nace, como se ha dicho, un movimiento cultural de gran vigor unitario. Tal unidad es ante todo el resultado de experiencias vivas y de contactos directos: Lie frecuenta la misma escuela de Vinje, Bjørnson e Ibsen. Mientras en otras partes de Europa el romanticismo popularista asume tintes políticos reaccionarios, en Noruega se convierte pronto en progresismo burgués, en un compromiso democrático a menudo fogosamente demagógico: la exaltada musa republicana y virtuista de Bjørnson es el ejemplo típico. En la citada carta, Engels menciona el vertiginoso éxito europeo de la literatura escandinava, parangonable en tal sentido a la rusa. En esta literatura emergen sin cesar los grandes temas del debate político: la crítica a las convenciones burguesas, la defensa de la emancipación femenina, la polémica antieclesiástica, la desmitificación de los prejuicios sociales.

Esta literatura burguesa es una literatura radical, desde el ímpetu redundante de Bjørnson a los angustiosos análisis de Ibsen, y se distingue por una recurrente coincidencia de compromiso radical y patriotismo oficial: Bjørnson es el autor del himno nacional noruego, *Ja vi elsker dette landet* (Sí, nosotros amamos esta tierra, 1859) y de discursos antimonárquicos. También Jonas Lie toca estas teclas, pero con escasa fortuna poética, desde el drama *Faustina Strozzi*, sobre el Resurgimiento italiano, a la muy mediocre novela conyugal *Una relación* (1887).

Lie consigue realizar una pintura crítica del mundo burgués de Noruega, probablemente sin quererlo y sin saberlo, en la desolada y lacónica melancolía de su novela *Las hijas del comandante*. En este delicado y tranquilo relato, la dimensión festiva se vacía lentamente en la tristeza mientras el bienestar y la comodidad de la rutina burguesa se rebelan poco a poco como el frívolo manto de la soledad y de la angustia. Con un sosegado ritmo narrativo que tiene la concisión del clasicismo y el temblor de una fiesta transcurrida sin alegría, se consuma un destino de aridez y de dolor, encarnado sobre todo en la figura de la bella Cecilia Witt, que se cierra a la vida sin motivo, por casualidad, en la absurda y banal secuencia de los días. El idilio familiar muestra finas grietas disimuladas y con sordina; la dureza burguesa aflora como la causa callada de la infelicidad, vivida como inexplicable destino.

Las hijas del comandante es una novela construida sobre lo no expresado, sobre lo no dicho y sobre la alusión incierta, en una trama típicamente nórdica de sonriente retrato social, secreto desconcierto del corazón e inexplicable angustia. La salud de los Kristensen parece de verdad lejos de la desilusión de los Witt; el puente del *Rutland*, teatro de afectos sinceros y esforzadas aventuras, ha dejado paso a un salón señorial, cuya afable fachada oculta la inquietud. No es todavía una novela social, es sólo el testimonio de una inseguridad y de una pena a la que le falta cualquier eco en la realidad externa. En *Las hijas del comandante*, el salón burgués es el único espacio narrativo, carente de cualquier término de confrontación o de antítesis en una realidad externa que en el relato no existe.

La verdadera novela burguesa problemática la escribe, en cambio, Alexander Kielland con su *Garman & Worse* (1880), que Thomas Mann señaló como precedente de *Los Buddenbrook* y que, en efecto, es un libro muy notable, una auténtica novela europea. Es cierto que al lector actual le atraen los elementos que se presentan con mayor evidencia como precedentes y modelos de *Los Buddenbrook*: los destinos de la empresa vividos como *religio*, el cónsul Garman y su hermano Riccardo semejantes a Thomas y a Christian en el culto al trabajo y, respectivamente en el excéntrico *otium*, las comidas elegantes y cordiales, la simbiosis de honorabilidad y sentimiento, la caracterización psicológica de atuendos y gestos, el tenso juego entre las convenciones y la pasión, la sombra del adulterio de Fanny Garman análoga a la de Gerda Buddenbrook, la *liaison* socialmente inadmisibles entre Morten Garman y Marianna, truncada con decorosa dureza como la de Thomas Buddenbrook y la florista.

Pero prescindiendo de las sugerencias de Mann que la enriquecen a posteriori -todo gran escritor, dijo Borges, se crea sus precursores-, la novela de Kielland es en sí misma una obra sutil. Kielland es un maestro para reflejar con auténtico realismo crítico las contradicciones del mundo burgués: la cordial atmósfera de la casa Garman es un valor real, y no menos real es la dureza sobre la que se basa su bienestar, que, por otra parte, genera esa atmósfera amistosa y alegre. En Kielland está la totalidad del universo burgués, su extraordinaria riqueza de grandes valores que en ocasiones florecen a costa del dolor ajeno; entre las solemnes sinfonías del inmemorable murmullo del mar y del grandioso funeral del cónsul Garman, se desarrolla, en una prosa descarnada y concisa, una épica de amor, posesión, renuncia, declive, fraternidad, explotación, mistificación, alegría, entusiasmo, represión.

Sin *pathos* ni impulso oratorio, Kielland anula la ilusión del idilio burgués-artesano y de su armonía social, que aparecen como tremendos factores de alienación: en una estupenda escena, Kielland narra cómo el viejo Anders, el abuelo amoroso de la humillada y ofendida Marianna, no sigue el féretro de la querida nieta porque un impulso más fuerte que él lo obliga a asistir al funeral simultáneo del jefe, el cónsul Garman, el cabeza de la familia que ha asfixiado la vida de Marianna. Kielland no acusa y no comenta, sólo cuenta; su ambigüedad de gran escritor burgués capta la nobleza de los cabellos blancos del preboste Sparre y su sutil picardía clerical, las ilusiones liberales del candidato Johnsen y las ambiciones que le agitan. El orden burgués es al mismo tiempo bonhomía y crueldad, sentimiento e inhibición: la novela se cierra con el retrato impasible de una vida frustrada y bloqueada.

Jonas Lie, más sencillo e ingenuo, no podía llegar a esta síntesis de épica y de análisis. Su narrativa trata de otro tipo de problemas, una dimensión diferente de la ansiedad y de la tristeza. Profundamente sugestionado por el oscuro y grandioso paisaje del extremo norte noruego, patria de su infancia, abandona en ocasiones su minucioso y cordial realismo para orientarse hacia la fascinación de las tinieblas, de la exaltación visionaria llevada hasta los límites de la locura. *El visionario*, su obra maestra, es a la vez una narración sentimental, un cuento nostálgico y un tétrico drama patológico. En esta novela, Lie muestra mano firme y delicada al dibujar la humanísima historia de un tierno amor amenazado por el desgarrón psíquico y, a pesar de la tragedia, victorioso sobre las oscuridades de lo profundo.

El idilio nórdico se convierte aquí en una lívida opresión; los cabellos rubios y los ojos azules de Susanna ya no significan la gracia ingenua de Synnøve Solbakken, sino una dolorosa y consciente afirmación de amor sobre las fuerzas destructivas del inconsciente. Amigo de los grandes escritores noruegos, Lie participa en el entusiasta y confuso redescubrimiento del pasado escandinavo, que empuja a muchos autores a enfervorizarse por el gusto gótico, a reelaborar el material ofrecido por las antiguas sagas y por la tradición heroica, a contemplar un Norte antiguo y granítico. Incluso Ibsen, como es sabido, es indulgente con estas componendas arcaizantes y con esta mitomanía escandinavo-germánica. Como sucede a menudo en estas operaciones de

recuperación romántica, la pretendida vuelta a la frescura de los orígenes se resuelve de una manera antigua, la nostalgia por la barbarie se vierte en la oleografía literaria, la grandiosidad primigenia termina deformada en un preciosismo decorativo: desde Oehlenschläger hasta Tegnér, el goticismo reviste el ansia de espontaneidad en una gracia artificiosa y enfática. El soñado Norte arcaico se confunde, como ha observado Mario Gabrieli, «con la ossiánica Caledonia», o con el primitivismo elegíaco anhelante y teórico.

En los últimos años, Jonas Lie se dedica también a la tradición fabulosa y legendaria noruega en obras de tono decididamente romántico como *Los Troll* (1891-1892), *Cuando se pone el sol* (1895) y *Aventuras* (1909). Pero Lie consigue recuperar este paisaje literario de tristes páramos, mares procelosos, cielos grises y landas desoladas en la verdad de una experiencia vivida. La fascinación del gran Norte -que también Bjørnson (en el drama *Más allá de las fuerzas humanas*, 1883) celebra como rostro titánico de una naturaleza cuyas dimensiones inmanentes inducen a pensamientos desenfrenados y a sugerencias sobrenaturales- se convierte en Lie en el fondo de una fábula personal, de un mito de la infancia. El Nordland de Lie dilata las proporciones y las medidas: escolleras enormes, bandadas de pájaros que agitan mares y cielos, desiertos pedregosos, inviernos gélidos y breves veranos intensos, temibles tempestades. Este mítico Septentrión de Lie no se limita a la unidad panescandinava, sino que revela un rostro étnico que incluye a los finlandeses, los queni y los lapones y hunde las raíces en un patrimonio remoto de tradición pagana, mágico-animista, anterior a la mitología germánica y a la religión cristiana.

Lie describe este acervo estratificado como paisaje del alma. Por eso toda la peripecia se presenta como escrita por David Holst, un poeta febril y enfermo, obsesionado por la pesadilla de la locura y presa fácil de la muerte; el mito y el folclore se presentan como el sedimento inconsciente y colectivo de una psique individual, disgregada de la aparición de estas fuerzas latentes e incontrolables. Así pues, la escenografía nórdica comienza, ya con Lie, a presentarse como símbolo de la crisis interior, de la escisión psíquica, de la devastadora angustia existencial, de la oscura búsqueda religiosa, de la turbia trama místico-erótico-psicológica, es decir, de esa problemática que será, en las décadas sucesivas, característica de la cultura nórdica en todas sus formas. De esta cultura -que nace esencialmente de la secularización del luteranismo-, Lie tiene ya algunas cadencias y algunos juegos de luz y sombra, como la contraposición entre oscuros interiores urbanos y ventosos exteriores nordlandeses (o sea, entre paisaje de la conciencia atormentada y paisaje lírico del sentimiento) que marca *El visionario* y que trae a la mente el contrapunto en claroscuro de *Tormentos* (1944), la célebre película de Sjöberg, o algunas escenas de Bergman.

Esta angustia tiene, como se ha dicho, una matriz luterana, y Lie se mueve en ella con una explícita polémica antiprotestante, con un ataque a la tétrica parroquia de Trondenaes, que ha esterilizado el festivo catolicismo de la antigua iglesia de San Olav. La gran literatura escandinava del abismo y de la desesperación está a las puertas, pero Lie se mueve dentro, se atrinchera en un idilio virginal y en una robusta sabiduría artesana. Tras cien años en el mar, el *Rutland* es desguazado, pero con el final del viejo velero no declina, para Lie, el mundo artesano de los Kristensen, siempre ajenos a cualquier tormentosa reflexión sobre la seguridad.

La Cultura, n.º 1-2, 1975

PRETENDER VIVIR

En una nota escrita para el bautizo de un nieto, Ibsen le deseaba que su vida fuera «como el poema de la gran conciliación entre la felicidad y el deber». Estas palabras pueden parecer moralizantes, en consonancia con la austera figura con levita del gran dramaturgo del siglo XIX, que, especialmente en sus primeras obras, lucha por la emancipación de la mujer y la igualdad social y contra las mentiras convencionales, según el espíritu de la burguesía noruega que todavía no ha destruido -como en otros países europeos económicamente más desarrollados y ya inmersos en las inextricables contradicciones políticas y económicas de la modernidad- la autonomía del individuo, que es el eje de la civilización burguesa, y que esta última, con las transformaciones del capitalismo, termina por desautorizar. La periférica Noruega se convierte durante unas décadas en una estación meteorológica central de la cultura europea y de su crisis.

El propio Ibsen se daba cuenta de lo retórico que podía ser tal augurio cuando, escribiendo *Espectros* (1881), deja un apunte trágico: «Pretender vivir, vivir una existencia auténtica y desarrollar en su plenitud la propia personalidad, es una megalomanía.» Considera necesaria esta megalomanía, pero sólo sabiendo lo ardua, lejana e inaccesible que es la vida verdadera podemos tener esperanza de acercarnos un poco más, presentando así mayor resistencia al imperio de la vida falsa. Paladín, en sus primeros dramas, del libre desarrollo del individuo, Ibsen refleja más adelante en ellos una fatal alternativa entre dos males, entre dos culpas igualmente trágicas: la traición de la moral en nombre de la propia vitalidad que aplasta a los otros, como John Gabriel Borkmann en el drama homónimo (1896), o la represión sacrificial de la propia existencia en nombre del deber moral, como por ejemplo, sólo un ejemplo entre muchos, la señora Alving en *Espectros*, culpable de asfixiar su humanidad y su propia persona; un pecado mortal, dice explícitamente el escritor, que comporta inevitablemente una némesis.

Ibsen es un gran y desencantado poeta del malestar de la civilización; un grandísimo poeta que ajusta las cuentas a fondo con la esencia de la vida y, al mismo tiempo, con el momento histórico que vive, que desarraiga y sacude los cimientos de una plurisecular civilización; la serenidad clásica con la que refleja la renovación radical le proporciona todavía más fuerza, precisamente porque -en lugar de imitar en la destrucción de las formas la destrucción del mundo y del pensamiento y sentimiento del mundo, como en el gran arte de vanguardia y como su Dioscuro Strindberg, su brillante y partidista rival- su forma austera y su lacónico estilo clásico también hablan del vértigo del propio ocaso y representan con sobriedad clásica el desmoronamiento de todo clasicismo.

Ibsen -que sale de escena, afectado por una hemorragia cerebral que lo reduce a estado vegetativo seis años, un año antes de que Thomas Mann publique *Los Buddenbrook*- es uno de los más grandes poetas del declive burgués, cuyas contradicciones recogió con lucidez implacable y profunda emoción, consciente de que ahí se hundían sus propias raíces e incluyéndose a sí mismo y a su arte en la situación general; asume sobre sí mismo y su arte la culpa y la impotencia del individuo, su destino. En su obra emergen, con anticipación extraordinaria, muchos motivos que reaparecerán durante décadas en la literatura de la crisis burguesa: el conflicto entre vida y espíritu, vida y arte, sentimiento y forma, exigencia moral e impulso vital, libertad caótica y orden represivo, deber y placer; la precariedad del sujeto individual y su unidad, que Brand, en el drama del mismo nombre (1866), sostiene con fuerza y Peer Gynt (1867) disuelve, buscando el Yo como se intenta extraer el corazón de una cebolla, quitando una capa tras otra, para descubrir que no hay centro, sino sólo las diferentes capas de la piel, y que el Yo se quedó en prenda en la casa de empeños.

En un hermoso ensayo de 1892 dedicado a los personajes femeninos de Ibsen, que buscan la liberación y son a menudo prisioneros de la mentira social, del mundo de los hombres y la misma ilusión vital, Lou Andreas-Salomé observaba que el pato salvaje, el pájaro de los bosques herido en el ala y reducido a la cautividad, era el símbolo del héroe y, sobre todo, de la heroína de Ibsen. Estas criaturas prisioneras y nostálgicas de la libertad reaccionan de manera diferente a sus cadenas: escapando de la jaula como Nora en *Casa de muñecas* (1879); encontrando refugio en la misma prisión que, al menos, las protege de la salvaje fuerza de la vida libre para la que su dependencia las ha hecho inferiores, como en *El pato salvaje* (1884); retorciendo cruelmente hacia los demás la maldad que nace de la esclavitud, como en *Hedda Gabler* (1890), o,

más raramente, consiguiendo la unión de ley y pasión en la libre elección de un vínculo y un límite, como en *La dama del mar* (1888).

Si en *César y Galileo* (1873) Ibsen anhela una conciliación entre Cristo y Dionisos -entre virtud y felicidad, entre civilización y naturaleza-, el pastor Brand es un héroe ético, pero lucha en nombre de la plenitud vital y busca en el cristianismo no ya la mortificación sino la vitalidad, la fuerza del pino de los bosques y la del brezo del páramo. Ibsen busca una síntesis entre Brand y Peer Gynt, entre la pesada unilateralidad del compromiso y la proteiforme indeterminación de la disponibilidad para todo, entre lo que sustancia el Yo, pero también lo endurece, y lo que lo libera, pero lo disuelve. Brand se pierde por su durísima elección «todo o nada»; pero Ibsen no busca tanto la moral como el dominio moral de la vida, en un intento de captar, encerrándolo en una ley, su fugitivo y demoníaco fluir.

La moral es también, como para Nietzsche y contra Nietzsche, voluntad de potencia, pero esta última es para Ibsen un engaño que se dirige contra quien se abandona, creyendo afirmarse y, sin embargo, destruyéndose en el espejismo de poder, que lo consume; el maestro constructor Solness cae de la altísima torre a cuya construcción se ha entregado por completo, sacrificando brutalmente a los otros (1892); Borkmann, que abusa de todo y de todos sin escrúpulos, busca la vida más allá de la moral, pero se anula. El cristianismo -y, en particular, su severo luteranismo- sacrifica la vida y la felicidad; apaga, como en *Rosmersholm* (1886), el deseo salvaje y amoral de Rebecca. Pero el cristianismo también le parece a Ibsen «megalómano», como él dice, por su ilusión de dominar la vida, por su voluntad de poder. Rosmer, el sacerdote cristiano que rechaza la fe y su disciplina porque se basa en el amor, y Rebecca, la pagana sensual finalmente sometida por el *ethos* cristiano, son dos víctimas.

Como Nietzsche, y en general toda esa gran generación, Ibsen es un cristiano que, en nombre de la exigencia de verdad impuesta por el cristianismo, desenmascara como falsos el cristianismo y el concepto mismo de verdad, abriendo el suelo bajo sus pies. Si, hasta *Los pilares de la sociedad* (1877), hay en su obra un contraste entre valores positivos y negativos que chocan, poco a poco prevalece una negatividad radical, la imagen de un totalitarismo social en el que todo se lleva a cabo de manera conjunta e inexorable y del que no hay escapatoria, como en *Un enemigo del pueblo* (1882), retrato hoy más terriblemente actual que nunca del vínculo indisoluble que une a todas las fuerzas que, aunque se enfrenten duramente, gobiernan la realidad, como los médicos que combaten las enfermedades, pero viven sólo gracias a ellas. Peer Gynt oscila entre la sabiduría elemental de los trolls, que le dice: «Te basta con ser como eres», y la voz moral que le dice: «Sé tú mismo», pero está destinado a ser emperador del manicomio o botón fundido con otros en una caldera cualquiera; tal vez Peer Gynt sólo existe en el amor de Solveig.

En sus últimas y más importantes obras de teatro, Ibsen se inclina nostálgico por el fluir dionisiaco de la vida, por el Eros noble y culpablemente descuidado; el reproche que se hace a sus personajes es el de no haber vivido la vida, el de haber sofocado la verdad demoníaca de los impulsos más profundos. Pero ya no son adecuados para tales demonios, y cuando vienen a llamar a su puerta, como la impetuosa joven Hilde a la del Maestro Constructor, eso significa el final; Solness contempla con Hilde el amanecer, pero sabe que el nuevo día anuncia su ocaso, el de toda una cultura y el del propio entorno de Ibsen, un ocaso que el viejo escritor acoge con desasosiego pero sin resistencia. Borkmann, el superhombre fallido y prisionero, intenta liberar la vida de la conciencia que la reprime, para darse cuenta de que, eliminada la conciencia, se desvanece también la vida libre y amoral tan ansiosamente buscada más allá de la conciencia.

Por una sola vez casi personaje de sí mismo, Ibsen, ya viejo y firmemente instalado en el orden de la familia y de su papel cultural, estuvo a punto de transformar y rehacer su vida con una convencional joven, Emilie Bardach, a la que nunca tuteó, pero huyó de su pasión por ella en el tren nocturno a Colle Isarco, el lugar de veraneo donde la había conocido; ocho años más tarde, le escribió tres líneas, para decirle que no podía olvidar aquel verano, el más feliz de su vida. En su última obra, *Al despertar de nuestra muerte* (1899), Rubek, el gran escultor, sacrifica el amor a Irene por el arte; también el arte es nihilismo destructivo y autodestructivo.

Cuando Ibsen, en aquellas semanas en Colle Isarco, estuvo a punto de mandar al traste la estricta construcción de su propia vida, aparecía, ironías del destino, su biografía oficial escrita por Jaeger. Tal vez el libro era un canal, un dique que protegía de la furia del mar y convertía las aguas que encerraba en estancadas y muertas. En *El pequeño Eyolf* (1894), Alfred quiere escribir un libro sobre la vida y luego comenzar a vivir, pero no lo acaba nunca, de modo que escapa así, como más tarde los ancianos de Svevo, a la confrontación con la vida misma.

Ibsen es un hito fundamental e impulsor de la mutación que sacudió y transformó la civilización occidental, de una agitación que todavía no se ha reasentado. Muchos escritores y filósofos que se han ocupado de esta transformación -la crisis del sujeto, el nihilismo, la vida real y su ausencia, la relación entre la existencia y su significado- han partido del análisis de su obra: el joven Lukács, Slataper, Michelstaedter y muchos otros. A esta problemática, a veces llena de amargo y tiránico machismo, Ibsen fue capaz de darle a menudo una elevada y conmovedora voz poética, expresando el amor y la nostalgia, la feminidad de la

existencia y del mundo. Probablemente ni siquiera su nieto habrá sido capaz de conciliar moral y felicidad. Si vivir -dice Ibsen- significa luchar contra los propios demonios, se pregunta si no será el hombre, en cambio, el propio demonio y por lo tanto no se puede combatir. Si escribir, como dijo Ibsen, significa pronunciar un último juicio sobre sí mismo, el juicio es tanto más difícil cuanto más grande sea el escritor. Quizá se escribe «a pesar de», la última palabra que, al parecer, murmuró Ibsen al morir.

Corriere della Sera,
21 de mayo de 2006

CIUDAD Y MELANCOLÍA

En una famosa y brillante parábola, Borges habla de un pintor que pinta paisajes, reinos, montañas, islas, gente. Al final de su vida se da cuenta de que, en aquellas imágenes, ha pintado su cara; descubre que la representación de la realidad es su autorretrato. Nuestra identidad es nuestra forma de ver y conocer el mundo: nuestra capacidad o incapacidad para entenderlo, para amarlo, hacerle frente y cambiarlo. Se cruza el mundo; sus figuras, sobre las que se fija la mirada, nos devuelven como un espejo nuestra imagen, nuestras imágenes que, a medida que avanzamos hacia la meta final del viaje, se quedan atrás y, poco a poco, van perteneciendo a un tiempo que ya no es el nuestro, son restos que se acumulan en el pasado.

Tal vez nadie como Benjamin ha elaborado este autorretrato a través de las cosas y las figuras del mundo, que el curso de la historia, individual y colectiva -el progreso- hace pedazos. El mundo, para él, no es la naturaleza, ya perdida en una época muy anterior a su vida y a su infancia; perdida en un tiempo mítico destruido por el progreso histórico, la infancia relampaguea en breves apariciones sólo en las páginas de algunos escritores épicos del pasado, como Leskov. El mundo es para él la ciudad: el Berlín de los años de la niñez, el Moscú o la Marsella de sus viajes, París, capital del siglo XIX, con sus *passages* que conducen de una época -y de una vida- a otra.

Las ciudades, captadas por él en instantáneas que detienen lo efímero en la eternidad de la imagen, están vivas, son melancólicas o amables; su aura es la seducción de lo sensible y del presente. Pero las casas, las calles y las caras de los transeúntes muestran grietas que, aunque disimuladas, anuncian, como las arrugas de un rostro, el resquebrajamiento de la vida y la historia, el desplome y la caída irredenta en el cúmulo de ruinas del pasado. Quién sabe cómo miraría Benjamin Portbou, el pueblo catalán, donde en 1940, con la Gestapo en los talones y la policía franquista enfrente, se suicidó y donde hoy el Memorial de Dani Karavan lo recuerda con el vacío, con la ausencia: un sencillo corredor, un pasaje que desciende, entre los olivos al viento, hasta un mar de un azul insoportable. La ciudad es, desde los orígenes, un símbolo de poder envuelto enseguida por la caducidad; su poesía es a menudo la de su caída y la de sus soberbias ruinas, desde el lamento por la antiquísima Ur a las elegías anglosajonas por los centros romanos destruidos, desde las ciudades de Kipling sepultadas en la selva a las de Brecht, de las que se dice que sólo quedará de ellas el viento que las recorre. La destrucción es propia de Benjamin, que en una famosa página describe el curso de la historia como una carrera hacia el futuro que deja atrás montones de ruinas, que entierran a las víctimas caídas durante el avance del progreso.

Benjamin -que en su utopía de rescate de los vencidos y de los olvidados fusionaba a Marx y el Talmud- era contrario a cualquier regresiva nostalgia por el pasado y lo arcaico, tan ferozmente injustos y violentos; no negaba la liberación que el progreso había significado para millones de personas, pero sabía que el progreso, lejos de ser una marcha imparable e ilimitada hacia un mundo cada vez más feliz, crea -con sus propios logros- nuevos problemas e inflige nuevas heridas, que deben remediarse permaneciendo fieles a sus objetivos, tal vez volviendo atrás a curar esas nuevas heridas, para socorrer a quienes se han visto arrastrados por la marcha que los ha sobrepasado, pero siguiendo después adelante, en un continuo proceso en espiral. Su Angelus Novus, el ángel de la historia y del progreso, avanza hacia el futuro, pero vuelve a contemplar las ruinas provocadas por su paso y a los que resultaron avasallados.

Si bien el engreído y obtuso optimismo acerca del inevitable e infinito aumento del bienestar de la humanidad ha caído hace ya tiempo, hoy es el progreso en sí mismo el que parece en riesgo o insostenible, lo que devuelve a la actualidad el pensamiento negativo y la teoría crítica de Adorno y Benjamin, no superados aunque quizá menos en boga, señala Cesare Cases, pero no porque fueran demasiado apocalípticos sino por serlo demasiado poco, inadecuados para el creciente apocalipsis, prolongado por los medios de comunicación, que ha destruido el propio sentido de la realidad, indistinguible ahora de su simulación.

Peter Szondi, quizá el más agudo y comprensivo intérprete de Benjamin, señaló que la descripción de la ciudad -en particular en su propia ciudad- es un viaje en el tiempo más que en el espacio. La ciudad se convierte así en doblemente extranjera: extranjera y desconocida como lo era para el niño que dio allí sus primeros pasos sin conocerla todavía, y extranjera porque ya no es la de antes, cuando el niño la descubría al

dar sus primeros pasos. Pero la mirada sólo ve cuando ve la extrañeza de las cosas, su alienación y lejanía. Todo viaje es una vuelta a la infancia; no a la nostalgia de un bien perdido, sino de una posibilidad de felicidad que se vislumbraba en la niñez y que el futuro, en lugar de realizar, ahogó; de una *stendhaliana promesse de bonheur* que la vida y la historia han desmentido a su paso.

En Marsella, el viajero ve, con la ayuda del hachís, que con el transcurso del tiempo, «las cosas se vuelven más extrañas». Con o sin drogas, querría recuperar lo que nunca tuvo: el futuro, la posibilidad -concreta, latente en la realidad- de un futuro humano. Él va en busca de los «futuros abortados», por citar la expresión con que Ernestina Pellegrini define mi pasión por investigar y recuperar aquel futuro que ya existía en la realidad, aunque en una fase inicial y débil, y después frustrado, eliminado del curso de las cosas. La crisálida no se convirtió en mariposa, al niño se le impidió crecer, la infancia no se realizó en plenitud sino que fue mutilada por el crecimiento y la madurez. El viajero -el niño- se convierte así en el «zahorí de la melancolía»; descubre que la historia -incluida la suya- es una historia de vencidos. «La fealdad -piensa el *flâneur* en Marsella- podía presentarse como el verdadero depósito de la belleza o, mejor dicho, como su cofre, como un pedregal que encierra toda la belleza del oro escondido, reluciente en las arrugas, en las miradas, en los gestos.» Pero el cofre permaneció cerrado. Las hermosas ninfas que adornaban los antiguos palacios con «sus cabezas de medusa con cabelleras de serpientes sobre los frontones marcados por la intemperie», hablan de una indescifrable ausencia de significado. El viajero dispone de un conocimiento ultravioleta, pero existe el conocimiento del mutismo de las cosas, que no cuentan su secreto y «se resisten a las miradas».

Y, sin embargo, el viajero no abandona la búsqueda de los lugares que le permitan escrutar el futuro, del antiguo deseo al que tiene derecho, pero que ha olvidado y que quizá la visita a la infancia permita recuperar. Memoria del presente, escribió Antoni Martí Monterde; reencontrar lo que se está perdiendo en el momento mismo de suceder. Benjamin está a la vez fascinado y horrorizado por el olvido. Esto último, por una parte, es la marca del mal progreso, que no sólo acumula escombros sino que los entrega también al olvido junto a las oscuras víctimas que recubren; el olvido es una violencia más contra las víctimas, a las que el malévol tribunal de la malévol historia triunfante malignamente universal niega el derecho a cualquier forma de existencia. Es necesario, por tanto, descender, profundizar en el pasado para encontrar a los sepultados y a sus -y nuestros- futuros sepultados. El viajero es un arqueólogo que se adentra en el paisaje pedregoso de la ciudad y penetra en sus estratos como Schliemann en los de Troya. La revolución es -debería ser- salvaguarda de la humanidad entera; la historia mesiánica de la salvación es -debería sersalvación de la historia entera. El olvido también custodia estos tesoros ocultos que saldrán un día a la luz; los preserva del mal uso.

Sin embargo, no se halla el detonador mágico que podría liberar el futuro enterrado en el pasado recuperando también este último. Queda la infancia dulce y materna, protegida por una cálida distinción burguesa, hacia la que la mirada de los grandes arúspices de lo negativo como Benjamin y Adorno -escribía hace años en un espléndido ensayo Tito Perlini- no deja, en el fondo, de dirigirse. El árbol de Navidad «sacrifica a la oscuridad ramas y agujas, para no ser más que una constelación inalcanzable y sin embargo cercana en la ventana oscura de un apartamento».

La acogedora intimidad burguesa, tan profundamente amada por Benjamin en su calor edípico, es irrecuperable y cualquier intento de presentarla de nuevo artificialmente como un valor es para él una estafa ideológica, una falsificación reaccionaria, pequeñoburguesa y fascistoide, para uso del dominio y de la represión social. La deformación de la intimidad, que caracteriza la modernidad (y la posmodernidad) occidental, exige ahora el fin de la *privacy*, de la vida privada, y el advenimiento de una nueva existencia colectiva, que recupere en una nueva dimensión social, liberada la arcaica coralidad de los orígenes.

Benjamin cree recuperarla en la «porosa» Nápoles (la «porosidad» es la piedra angular de su lectura de esta ciudad), con gentes que no entran en las casas sino que salen de ellas, haciendo vida común en la escalera o en el callejón. Pero, sobre todo, está convencido de encontrarla en Moscú: «El bolchevismo ha eliminado la vida privada», proclama con entusiasmo. Ve en el pueblo «la conciencia de quien acaba de llevar a término algo sumamente difícil, de quien ha construido el nuevo ordenamiento social contra la hostilidad de medio mundo. Todos los rusos se encuentran unidos en la satisfacción por esta empresa común. Precisamente el desmantelamiento del régimen despótico es lo que hace la vida tan plena. Está encerrada en sí misma y cuajada de novedades, pobre y al mismo tiempo llena de perspectivas, como la vida de un buscador de oro a lo largo del Klondike. De la mañana a la noche se excava en busca del poder. Existencias ilustres con toda su complejidad son muy poco si las comparamos con la infinidad de experiencias que a cada uno le tocan en el transcurso de un mes».

Benjamin capta con vivacidad la epopeya de la nueva Rusia, su fervor por el futuro, el aura revolucionaria que envuelve al pueblo, la alegría infantil de los rusos, casi transfigurada en la infancia que la revolución tenía que recuperar o mejor crear por primera vez y ofrecer a los hombres en un mundo liberado. Refleja la aceleración que Lenin impuso al curso de los acontecimientos; una aceleración que pronto vuelve remota también su imagen. Pero su penetrante mirada -por lo general muy aguda para descubrir las grietas de la negatividad y para esperar de ellas mucho más que de una gloriosa fanfarria la redención- esta vez se deja cegar por la participación emotiva. Es como si también él mirase la realidad a través de una de esas enormes

gafas azules que sobresalen en las calles -escribe- como anuncios de las ópticas y hacen que el cielo brille con «un azul portentoso».

En efecto, él ve la decadencia de la gran vanguardia artística soviética de los años veinte, superada por un clasicismo académico de derivación occidental artificialmente soviético, pero cambia a veces el adoctrinamiento por espontaneidad; ante el culto a la imagen de Lenin, difundido y propagado por todas partes y de todas las formas y materiales posibles, se deja llevar por una retórica particularmente estridente en él: «Aparece con toda la tensión dialéctica de su ser: la mirada dirigida con firmeza hacia el futuro, pero la asidua solicitud del corazón en el presente.» El traspaso de los medios de producción a las manos del proletariado puede llegar, «por ahora... sólo bajo la guía de la dictadura»; con ingenuidad llega a afirmar que «una oposición... gente que se debilita bajo el yugo... no existe... o mejor: ya no existe», sin darse cuenta de la terrible ironía involuntaria de estas palabras. Podría parecer difícil reconocer en este lenguaje al gran y hermético autor de ensayos sobre Leskov, sobre la obra de arte en la época de su reproducibilidad o sobre el drama barroco alemán. El *Diario moscovita*, de la misma época, es más amplio, mucho más lúcido y, además, está impregnado de amargura.

Al igual que en su ciudad natal y de la niñez, también en Moscú Benjamin encuentra el deseo olvidado, el germen del futuro floreciente que la infancia le prometía. En Moscú, lo cambia por un futuro no abortado, sino realizado o en vías de realización; como Carlo Levi, también él cree que el futuro tiene un corazón antiguo y no es consciente de la involución, ya en acto, hacia el terror y el aparato burocrático del terror.

Sin embargo, su mirada sobre Moscú -aunque a veces deslumbrada, como la de casi todo el mundo que visitaba la Unión Soviética en aquellos años y en los sucesivos- capta un elemento infinitamente valioso: la verdadera esperanza y la tensión revolucionaria de la redención y la salvación que, ya antes del estalinismo, el régimen había oprimido y sofocado, pero que para la historia y el futuro de la humanidad -como las promesas de la niñez para la vida individualson una levadura imprescindible, una exigencia irreprimible y, por tanto, la semilla de un futuro humano.

«Antes -dijo Karl Valentin, el brillante artista de cabaret amigo y, en cierto sentido, maestro de Brecht- el futuro era mejor.» La utopía mesiánica, la espera de un Mesías que probablemente no llegue pero cuya espera, de todos modos, cambia el mundo, es la resistencia al diagnóstico sarcástico, que, por lo demás, es una resistencia muy bien fundada. El anarcocapitalismo salvaje posmoderno, convencido de que la historia está terminada, niega cualquier futuro y cualquier posibilidad de cambio sustancial; instauro su imperio en una especie de presente prolongado indefinidamente, repetible como sus simulaciones mediáticas de las que no se diferencia. Al viajero, nómada como todos los profetas, le abrumba a veces la tristeza, pero continúa leyendo en las cosas lo que sucederá y sigue proclamándolo. Los desmentidos de la historia no lo desaniman; lo que tarda, dicen las Escrituras, llegará.

«Prefacio» a Walter Benjamin, *Immagini di città*,
edición de E. Ganni, con un texto de P. Szondi,
Einaudi, Turín, 2007

VANGUARDIA Y METRÓPOLI

«No damos especial importancia al nombre de la ciudad. Como toda metrópoli se formó por las irregularidades, los cambios, las precipitaciones, las intermitencias, las colisiones de cosas y acontecimientos; y, en medio, puntos de silencio abismales; por las vías del tren y por las tierras vírgenes, por un gran latido rítmico y por la eterna discordia y alboroto de todos los ritmos; y todo parecía una burbuja efervescente dentro de un recipiente hecho de casas, leyes, reglamentos y tradiciones históricas.»

La ciudad sin nombre es Viena, al principio de *El hombre sin atributos* de Robert Musil: paisaje desarticulado y polimorfo de la realidad posmoderna -chapucera, creativa y poco realista- de la que Musil sigue siendo el mejor intérprete. Pero si en su novela, Viena es un teatro de la tentacular desconexión contemporánea, hasta tal punto que su topografía es como un TAC de la psique del nuevo hombre «sin atributos», algunos años más tarde, observa Claudia Sonino en un agudo ensayo, otro escritor austriaco, Heimito von Doderer, representa Viena, no proliferante y anónima metrópoli, sino como una gran pero familiar ciudad de provincia, cuyas calles y plazas marcan una existencia tradicional y ordenada, basada en las relaciones personales, costumbres de larga duración y repetición cotidiana.

La ciudad es, ante todo, la mirada que la observa y el ánimo que la vive; por esto Viena, capital de la historia moderna y de su desarrollo, es además una capital de la literatura; se ha convertido no sólo en un escenario, sino también en una estructura y forma de la novela. La ciudad de la antigüedad, incluso cuando es el centro de un poderoso imperio, aparece con una luz de gloria inseparable de la caducidad, del eterno destino de la vanidad de las cosas humanas: Nínive, Babilonia o Persépolis evocan grandeza y ruina, inseparables como los dos caras de una moneda; del mismo modo, los fuegos que se apagan y las opulentas ciudades muertas de la jungla en los cuentos de Kipling, el viento entre los templos abandonados. No es casualidad que, desde los tiempos antiguos, desde la caída del imperio de Ur y de Lagash, las capitales sumerias, exista un verdadero género literario que se prolongó hasta la Edad Media, sobre todo la anglosajona: el lamento elegíaco por la ciudad imperial destruida por los bárbaros y el tiempo, columnas derribadas y puertas invadidas por la hierba.

Atenas, cuna de la civilización y de la política mundial, es la *polis*, la ciudad donde las relaciones humanas son personales y concretas, y todo es visible y tangible, incluso el mecanismo de la vida social y del poder. Sólo Roma -la Roma imperial y promiscua del *Satiricón*- es una metrópoli en el sentido moderno, más parecida a Londres o a Nueva York que a las ciudades griegas, egipcias u orientales de la antigüedad. En la modernidad, la ciudad se identifica con la burguesía -más tarde con el proletariado industrial- y con el género literario que expresa el turbulento, brutal, desordenado y vital desarrollo de la nueva sociedad. El París de Balzac o el Londres de Dickens -y mucho antes el de Defoe- son inseparables de las vertiginosas y arrolladoras vicisitudes novelescas que se suceden en sus vidas; la ciudad, con sus transformaciones que revientan y desmantelan el pasado, es el movimiento mismo de los destinos y de los sentimientos humanos, el ritmo de la vida y de la historia que la narra.

La metrópoli -como se ha observado repetidas veces en grandes ensayos, comenzando por los de Simmel- cambia la sensibilidad y la percepción del individuo, se convierte en una sensibilísima piel que reacciona, sobre todo de manera subliminal, al bombardeo constante de estímulos veloces y efímeros; se ha dicho igualmente que la pintura impresionista nace también del *fluir* metropolitano que corre rápido y sin interrupción, permitiendo que el ojo capte no sólidas y compactas figuras aisladas, sino la estela difuminada de su constante transcurrir. Al menos desde Baudelaire, metrópoli y poesía están estrechamente relacionadas; el poeta es un *flâneur*, un caminante que pasea ocioso por la ciudad como en un bosque de la modernidad, observando las grietas de la historia y las huellas de la melancolía.

Alemania -atrasada en su desarrollo político y social con respecto a Francia e Inglaterra y fraccionada en identidades regionales- no tiene, antes de finales del siglo XIX, ninguna ciudad moderna; Berlín, en las novelas de Fontane, sigue siendo una ciudad de provincias. Es a comienzos del siglo XX cuando Berlín se transforma -económica, política y urbanísticamente- en una metrópoli (alienante, amenazadora y liberadora, como es la metrópoli respecto al feroz y persecutorio idilio de la provincia) y se convierte en un capítulo de la poesía

moderna: metrópoli que se hace poesía, experimento vanguardista, misterio cubista, grito expresionista.

De tal Berlín nace no sólo mucha gran poesía alemana -baste recordar, entre otros muchos, el nombre de Heym-, sino también la mejor novela metropolitana, *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. En el *Ulises* de Joyce, Dublín -incluso con los trayectos y billetes de sus tranvías- ya había proporcionado a la novela una columna vertebral, como Nueva York en *Manhattan Transfer* de Dos Passos; en *Berlin Alexanderplatz*, la ciudad es externa e interna, construcción-destrucción del mundo y del sistema nervioso del hombre, Babel y grito de Job que se eleva desde el bullicio del tráfico, violencia y aventura, pasión y desolación, paisaje bíblico de un desierto contemporáneo, cosas últimas buscadas en el único lugar donde se puede encontrar, en la fugaz polvareda de la existencia.

Se podría escribir una historia de la literatura contemporánea articulada en guías de ciudades, desde las fascinantemente bloqueadas e interrumpidas por la historia -Praga, Nápoles, Trieste- a la Nueva York de Paul Auster, por citar sólo algunos ejemplos al azar.

La última gran prueba de esta clase es *El hundimiento de las expectativas* de Luca Doninelli, un libro extraordinario y potente que pertenece a la *fiction-non fiction*, que teorizó Truman Capote y que hoy es, quizá, la forma narrativa más vital. En este libro, Doninelli lee -cuenta, comenta, interpreta, excava, vive- Milán como se vive un cuerpo humano (a veces deseable, a veces antipático, otras repulsivo, pero siempre amado), que en su carne, en sus rasgos, en sus arrugas y cicatrices lleva grabados los grafiti de su historia, de sus excesos y de sus heridas, de su pasión. La lectura y el relato de los grafiti transforman la ciudad en una novela, la que se vive cada día, a menudo inconscientemente.

El subtítulo dice «Escritos insurreccionales de Milán»: la perspectiva carnalmente cristiana de Doninelli no puede ser indulgente ni con la revolución -gran orgullo de adueñarse del destino y recrear el mundo-, ni con la rebelión -protesta conservadora que quiere restaurar el orden tradicional que violaron quienes debían garantizarlo-, como escribió Vittorio Mathieu. La perspectiva de estas páginas es la de la insurrección anárquica, humilde, desesperada y desenfrenada, resistencia sin ideología, sin soberbia ni certezas metafísicas, violencia que nace de la solidaria piedad.

Tal vez sólo esta perspectiva de la insurrección podía ofrecernos la maravillosa y conmovedora descripción de la Estación Central de Milán, que se convierte con este libro en uno de los grandes lugares literarios, un paisaje infernal que, al modo de Dante, hay que cruzar para llegar a la salvación.

Corriere della Sera,
9 de septiembre de 2005

CONRAD: NACER ES CAER AL MAR

Joseph Conrad tenía doce años y se llamaba todavía Teodor Józef Konrad Korzeniowski cuando, como contaría años después, vio a escondidas a su padre Apollo, gran exponente del patriotismo polaco avasallado por la opresión zarista, destruir sus propios manuscritos. En ese recuerdo, el escritor ve a su padre como «un hombre vencido» que cumple con un acto de rendición. Es probable -observa Richard Ambrosini- que se trate más de una fantasía simbólica que de un recuerdo objetivo; muchos escritos del padre se han conservado y sus funerales, pocos días después de aquella destrucción contemplada por el hijo, fueron una apoteosis concurridísima, en absoluto la despedida de un vencido por la vida.

Cuando Conrad evoca ese episodio, ya hacía mucho que había salido de Polonia, había atravesado como marinero y como capitán los mares del mundo y el mar de la vida -sus tempestades, sus bonanzas, su irresistible encanto, sus torbellinos cenagosos-, y había escrito novelas inmortales en lengua inglesa, que jamás consiguió hablar perfectamente. Pero ese retrato del padre -fielmente rescatado por la memoria o inconscientemente falseado en una reelaboración fantástica- contiene algunos de los sentimientos, obsesiones, imágenes, valores y angustias fundamentales de Conrad: la derrota heroica, el coraje impávido al afrontarla y una oscura vocación por la rendición.

Tal vez nadie como Conrad haya comprendido -y representado poéticamente- que el destino del hombre y la ley de la vida son la derrota y que eso no empaña la grandeza de quien, pese a todo, «no concede demasiada importancia a las cosas, sean buenas o malas», y continúa haciendo frente a la suerte, a los propios errores, a las inquietudes de la propia conciencia, como dice el capitán Giles en *La línea de sombra*. Muchos personajes de Conrad son derrotados por la vida, por sus fantasmas o por sus propios principios, por las ambigüedades de la historia y del espíritu. Vencidos están Almayer y Willems, el proscrito de las islas; el capitán Lingard con su idea fija; el capitán Whalley, casi ciego, que había sobrevivido a su mundo y acabó en la ruina por el amor a su hija; Nostromo, cuyo coraje y cuya generosidad poco a poco caen en la red de la sórdida degradación de un mecanismo social que corrompe objetivamente ideales y sentimientos; y, por supuesto, no son vencedores de su propio destino ni de su propio corazón los dos personajes conradianos más grandes, Lord Jim y Kurtz en *El corazón de las tinieblas*.

Este sentimiento de la vida como derrota nace de un profundo pesimismo conservador que siente el tiempo y la historia como una erosión del propio mundo y de los propios valores (el mar que corroe la nave, la tempestad que la hace naufragar). Hay quien permanece orgullosamente fiel a estos valores, aunque los saben perdidos -o quizá precisamente porque los saben perdidos-, negándose a aceptar los cambios del tiempo, es decir, a traicionar. Conrad, en el fondo, no aceptaba ni siquiera la desaparición de la navegación a vela. La fidelidad, uno de sus valores cardinales, es un angustioso amor por la vida que rechaza su cambio, su paso, su muerte y en esa infatigable dedicación se obstina con una perseverancia similar, a su vez, a la muerte.

Ese sentimiento conservador no cree en progreso social alguno; le parece que la fe en el progreso es una falsificación retórica y optimista o incluso un instrumento ideológico de avasallamiento. Como muchos otros grandes escritores de su época, Conrad, en sus explícitas y muchas veces simplistas declaraciones políticas, es un quijotesco y, en ocasiones, patético reaccionario. En ese sentido, escribe Franco Marengo, Conrad expresa «la gran intuición del alma burguesa, en el crepúsculo de su gran momento cultural, de la inhumanidad y de la descomposición que alimenta dentro de sí el cuerpo social». A sus ojos, la evolución de la historia contemporánea neutraliza y omite los más diversos y antitéticos programas políticos, desde el liberalismo al socialismo y a la revolución, en un mecanismo totalitario que tritura o integra cualquier movimiento individual e impide las alternativas reales con la férrea necesidad del antiguo destino. Pero, precisamente, es su sombrío pesimismo histórico-social el que desvela, tal vez mucho más de lo que él sabía o se proponía, las contradicciones y los abismos de la modernidad y hace de él, a su pesar -como sucede con otros grandes escritores ideológicamente reaccionarios-, un revolucionario desmitificador de las certezas y de las falsedades de las que se sirve cualquier poder.

Según Conrad, el absurdo y lo desconocido desafían al individuo en las distintas circunstancias de la vida y del trabajo cotidiano. Ante ese desafío, en el corazón del hombre hay dos verdades igualmente fuertes: la

verdad del «buen combate», como lo llama San Pablo, o sea, el deber de dar sentido a la existencia aceptando ese desafío y permaneciendo sobre el puente de la nave también cuando arrecia el temporal, y la verdad de la deserción, de la rendición y de la huida. Conrad ha sentido y narrado ambas, a menudo con extraordinaria poesía. La derrota de sus personajes no está causada únicamente por la disparidad de sus fuerzas con respecto a las de la vida y a las cosas, sino también por sus subterráneas y a veces sórdidas inclinaciones a la autodestrucción, por una simpatía hacia la sombra y la claudicación, por una negligente complacencia en la indignidad cuyo espejo es el adormecido y exuberante paisaje africano y oriental, malayo, traducido a un lenguaje denso e intrincado a veces como una oscura y húmeda jungla. Sin embargo, el mar, narrado con altísima poesía, es el espejo del desafío, de la prueba y del buen combate.

Conrad sintió con intensidad la tendencia a la abyección que, de diversas maneras, subyace en la conciencia y en el inconsciente de los hombres. La traición de Razumov en *Bajo los ojos de Occidente*, la cobardía de Verloc en *El agente secreto*, las oscuras perfidias al acecho en muchos relatos, la crueldad de Kurtz o el momento de vileza de Lord Jim nacen de la verdad del alma humana, pero no por infames son menos reales y auténticas. Conrad comprendió que, en medio del «buen combate», al que muchas veces acudimos con fuerzas dispares, se encuentra, quizá inevitable, el impulso de desertar, de huir, de desaparecer, como ese capitán de *Lord Jim* que desaparece entre el bullicio de la gente en la costa del Pacífico, como el propio Lord Jim que huye de su propia vergüenza a lugares cada vez más perdidos de Oriente, o como Kurtz sumido en la tinieblas africanas y en las del mal. Desertar no es sólo una debilidad o una vileza moral, es una verdad (una de las verdades) del espíritu humano en el que, según se dice en *La línea de sombra*, hay una «disponibilidad a ser pero también a no ser», una nostalgia de la materia inerte, un deseo de eliminarse y perderse o incluso, como en Kurtz, de mimetizarse con la abyección. Esta propensión a rendirse, a abandonar el puesto, se descubre, más o menos oculta, también en el corazón de todo soldado valiente que sí se mantiene en su puesto.

Y precisamente por haberse empleado a fondo en sus cuentas con el mal, sumiéndose en la oscuridad de las pulsiones, Conrad puede narrar con grandeza y verdad el coraje y la fidelidad de quien acepta el buen combate, de quien como Lord Jim emerge del fondo de la vergüenza, de quien a pesar de la maraña de sentimientos sabe atenerse a la sequedad de los hechos, resumir con exactitud los avisos para navegantes y guiar la nave, quizá sin gran talento, como el limitado capitán MacWhirr en *Tifón*, pero resistiendo la furia del mar. Todo es y permanece ambiguo, hasta la piedad, en una obra maestra como *El negro del «Narciso»*; se puede limitar con la infamia, pero sólo el coraje y la lealtad que se enfrentan al mal pueden comprender su esencia. En *El copartícipe secreto*, el capitán se identifica con el asesino, su turbio sosias, y lo deja en alta mar, pero él permanece firme en su puesto.

Movido por sentimientos homéricos, Conrad se sumerge en los meandros más cenagosos de la modernidad; es una especie de Kafka sacado al aire libre y a los fuertes vientos marinos, que ayuda a comprender mejor el aire viciado de las oficinas kafkianas. Es un escritor clásico que relata la disolución de todos los clasicismos y de toda pureza lineal dentro de un laberinto donde todo se enmaraña; es un maestro que ha creado estructuras narrativas tortuosas y complejas como la vida que cuentan, recuperando de este modo cierta retórica, un turbio énfasis lingüístico y otros límites de su escritura, confusa, por ejemplo, ante el sexo, como otros grandes escritores «coloniales» quizá asustados por las mezcolanzas y los mestizajes de todo tipo que desencadena el eros.

El mar es, para Conrad, como la vida; fascinación y horror, abandono y naufragio, consunción, inmortalidad, destrucción. Nacer, dice Stein en *Lord Jim*, es como caer al mar, y es necesario saber flotar en este mar sin fondo. No hay un fundamento sólido donde apoyarse, no hay fe ni filosofías precisas que garanticen la elección y la bondad de las acciones. Como Conrad, quizá nosotros no sepamos por qué es justo ser fieles y leales, combatir más que desertar, pero, como él, de alguna forma sabemos que es justo.

Corriere della Sera,
12 de agosto de 2003

ENTRE LOS RADIOS DE LA RUEDA

Quizá los cuentos de Kipling no sean superiores a los de Kafka, como pretende Borges, lo que sí es cierto es que son «simplemente extraordinarios, entre los más geniales de la edad moderna», ha escrito un autor que - por algunos aspectos de su vida más que por su obra- podría ser un personaje suyo, Anthony Burgess. Un malentendido, cultivado por él mismo, tiende a hacer de Kipling un escritor para adolescentes, un autor de *Cuentos de tierra y mar para exploradores y guías*, como se titula una de sus antologías: el título evoca el reducido papel pedagógico tan a menudo asumido por quien escribe para niños y adolescentes, papel incompatible con el verdadero escritor y sobre todo con el escritor moderno, que no tiene nada que enseñar o predicar y busca sólo narrar la vida, «este mundo grande y terrible», como dice el lama de *Kim*.

Atraído por la simplicidad básica, e incluso tosca, de la existencia reducida a lo esencial del vivir y morir - y capaz de expresarla con lacónica potencia-, pero cargado de contradicciones oscuras e inquietantes, Kipling, gran poeta de la amistad fraterna y del áspero y solidario camino común contra las emboscadas del destino, fue un poco previsor camarada de sí mismo, contribuyendo al eclipse de su obra, seguida inmediatamente por su mítica fama mundial. Su tono de «profesor de carácter» apagó su poesía más profunda, que se adentra intrépida y desorientada en las sombras de la debilidad; él también quiso exhortar y enseñar como un bardo, pero fue, sin embargo, el poeta épico que narra sin comentarios y sin vacilaciones morales la vida inconcebible, con esa precisión de comunicado militar o de cheque bancario que Isaak Bábel exigía del arte del cuento. «No quedaba allí nada que se le pudiese decir a una mujer. Había [...] cosas por el suelo, eso es todo»: así, en el cuento de *Bertran y Bimi*, un hombre encuentra a su mujer despedazada por un orangután. No son las palabras de quien quiere enseñar algo; es la cruda narración de un horror insoportable.

En todos sus libros -escritos para niños, como *Precisamente así*, o no recomendables para adolescentes como «Aficionados», una desconcertante parábola sobre el cáncer-, Kipling es un escritor *también* para jóvenes lectores. Y en ello reside parte de su grandeza, esa capacidad de hablarles a todos o a muchos -de entusiasmar también, pero no sólo a los exploradores-, de ser entendido en distintos niveles, pero siempre en lo esencial, que es lo que distingue al gran escritor y hace de él un clásico. Se puede leer -y se lee- a Tolstói a los catorce años, comprendiendo sustancialmente todo, si bien las lecturas sucesivas revelarán infinitos aspectos y significados ulteriores; a esa edad leí por primera vez *Guerra y paz* y aquélla fue la lectura decisiva.

La isla del tesoro, como *El libro de la selva* o *Kim*, pueden y deben leerse también como aventuras fabulosas que encienden la fantasía y revelan un sentido interminable y escondido del mundo, cuyo eco continúa resonando y creciendo en la mente, enriqueciéndose con nuevas resonancias y revelando nuevas facetas de la existencia. La lectura de Kipling en la adolescencia es una experiencia fundamental, porque es uno de los primeros encuentros con la creación de un mundo por parte de la poesía. Se percibe el nacimiento de un mundo, escribía Renato Serra en 1907; se abre un horizonte y un universo en la palabra; se entiende qué sucedía -o sucede- «cuando Homero arañaba su maldita lira», como dice un verso de Kipling, y se queda marcado para siempre.

Cuando yo era niño, confeccionaba -y actualizaba continuamente- una clasificación de los libros que leía. Durante mucho tiempo *El libro de la selva* se mantuvo a la cabeza de dicha clasificación y probablemente, con mi fidelidad reticente a los cambios, lo mantuve en aquel puesto más de lo debido, cuando otros grandes libros, mucho más grandes, lo habían superado en mi mente y en mi corazón, aunque me resistiese a admitirlo. Pero -aparte de las clasificaciones, que bien pronto renuncié a establecer- aquella grandeza permanece, sigue estando presente como un bajo continuo, un telón de fondo; continúa siendo una llave para entender y afrontar muchas cosas, la relación entre la vida y la ley y entre el buen combate y el feliz abandono, el miedo, la fidelidad, la infidelidad de crecer, la gloria y el polvo de toda existencia.

Junto con *El libro de la selva*, *Kim* -publicado en 1901- es la obra más célebre de Kipling; un texto clásico, por su capacidad ejemplar de resumir los temas existenciales del autor, de mostrar su rostro más típico, con toda la simplificación que cualquier tópico conlleva y toda la grandeza épica implícita en cada simplificación, que vuelve accesible para todos un mundo complejo, ambiguo y contradictorio. Muchos cuentos de Kipling son incomparablemente más grandes, misteriosos, inquietantes: un completo e insondable universo encerrado

en pocos trazos, en el monólogo fragmentario que sube de las profundidades de almas agitadas e indomables, en el fluir de una voz que habla en la oscuridad. *Kim* es como ciertas grandes arias de las óperas líricas, quizás poéticamente inferiores a otras piezas menos atractivas, pero destinadas a transmitir universalmente el *pathos* y la humanidad que sustancian esa ópera y el mundo de su autor.

Kim es la India o, lo que es lo mismo, el cosmos de Kipling Sahib, como dice el título del libro de Charles Allen; es su doble identidad angloindia, con sus divisiones y su unidad; es la poesía de la calle, de su bulliciosa multiplicidad y de la vida misma entendida como un gran camino multicolor cuya polvareda es la de la meta final y la de todas las cosas, pero siempre impregnada de sangrante sudor e inagotable seducción. *Kim* es la parábola de la Rueda de las Cosas, del anhelo de librarse de ella y también de su fascinación inextirpable; es la historia de la vanidad de todo, pero también del irreducible significado de cada cosa, empezando por los reglamentos y las administraciones de los regimientos del imperio británico, vano como todas las creaciones de los hombres, meras ilusiones de la gran Rueda, pero menos vano que casi todo lo demás y, mientras la Rueda de la ilusión vital continúa girando, necesario para ayudarla a girar como es debido.

Hay una poesía de la calle y del río de la vida -fangoso, desbordado o seco, pero que siempre arrastra- que sin *Kim* no conoceríamos, a pesar de los vagabundos de Eichendorff, de Hamsun, de Hesse, de London o de Kerouac. La Grand Trunk Road, que discurre a lo largo de dos mil quinientos kilómetros salpicada por viandantes, con su continuo fluir y los muros de contención del orden imperial que los canalizan, es una de las grandes metáforas de la vida y de la ley, de su continuo converger y desembocar la una en la otra. La Rueda de las Cosas, en la novela, no es sólo un tema, la filosofía del lama que busca la liberación de su perenne error, sino que es el ritmo mismo de la narración y de su discurrir, su respiración, indomablemente vital e ilusoria como toda vida. Todos empujan la rueda y son empujados por ella, empujados hacia lo alto y aplastados: Kipling consigue hacer de este tiovivo de la vida la música de la narración.

El profundo afecto entre Kim y el lama es al mismo tiempo desasosiego y felicidad. Despoja al alma de su ataraxia, la libertad de quien es indiferente a todo, y con ello la hace vulnerable e inquieta, pero, al mismo tiempo, infunde en ella esa plenitud, ese sentido de la vida que sólo el amor puede dar. El lama es consciente de esta contradicción que, por lo demás, se encuentra en los textos sagrados budistas: la contradicción - presente en el mismo Buda- entre el amor, o la compasión, por los hombres y la libertad toda implicación en el deseo, incluso en el deseo de que otros hombres no sufran. Pero este conflicto, como todos los demás, se resuelve en *Kim* con una sonrisa.

Quizá éste sea también el límite del libro. *Kim* es una novela sólo por la capacidad fascinante de transmitir la multiplicidad de la existencia -de la que es encarnación la India, la múltiple por excelencia-, en la melodía de la narración; por la capacidad de aferrar el mundo y convertirlo en la música, en la voz, en el coro de la narración, parecido al bullicio de un campamento nocturno. Por otra parte, se ha apuntado acertadamente que *Kim* fracasa como novela por la incapacidad -o el rechazo- para afrontar de manera decidida el conflicto angloindio, presente en todo el libro y en la propia persona de Kim; por la reticencia a enfrentarse con las contradicciones históricas generales, inherentes a esos destinos individuales. Este desequilibrio -escribía en 1915 el entusiasta Giuseppe Antonio Borgese- impide a *Kim* competir con las obras maestras mundiales.

Kipling, observaba Henry James, no se convirtió en un Balzac inglés, no realizó el gran fresco novelístico del imperio. Pero fue el Maupassant o el Chéjov de su mundo, que no es menor grandeza. No era un novelista; para ser tal, le faltaban el sentido, quizá inconsciente, de la historia y de la dinámica de sus fuerzas, la gelidez *flaubertiana* consciente de la ausencia y del eclipse de lo humano. Kipling es un narrador épico, que parece extraer sus historias de un inagotable patrimonio colectivo, de una totalidad coral no quebrada aún por la soledad y por la temporalidad sin redención de la novela, epopeya del mundo abandonado por los dioses. En el mundo de Kipling, por el contrario, parece que todavía están presentes los dioses del mismo modo que hay animales míticos enraizados profundamente en la totalidad del existir, los tiempos remotos en los que la individualidad se pierde y se confunde, como aquellos en los que vive Tha, el primero de los elefantes, que hace salir el agua a borbotones golpeando la tierra con su pata, o a los que se remonta Kaa, la pitón, perdiendo la propia identidad y la conciencia del presente en el superponerse de las estaciones y de las épocas, en la contemporaneidad de las edades, de las ruinas y las primaveras en la jungla.

Como el narrador descrito en un célebre ensayo de Benjamin, Kipling hunde sus raíces en el tejido colectivo, al cual da voz y en el cual su voz se pierde; de ahí deriva su sabiduría -«la dimensión épica de la verdad», decía Benjamin-, que le permite expresar en los cuentos fulminantes verdades de la existencia, epifanías concisas que van más allá de lo personal, como epigramas antiguos, epitafios que interpelan al caminante -generaciones de caminantes- desde las lápidas en las que están grabadas o desde las sombras de un portal, desde donde una boca desconocida las profiere en ese instante.

Perfecto y enigmático escritor de cuentos, que parece recoger de las voces irrepetibles y anónimas de la vida, Kipling es un novelista mediocre, cuando debe enfrentarse -como es necesario en la novela- con una temática histórica y sus implicaciones, con la ineludible inserción de una peripecia individual en su explícito contexto político. El Gran Juego en el que se ve envuelto y destaca *Kim* -es decir, el espionaje al servicio del

imperio contra las insidias de la invasora política zarista y de los príncipes y los pequeños estados indios- es una trama divertida pero ingenua y en ocasiones pueril, absolutamente inadecuada para su tema, o sea, la complejidad de la situación de la India y de la política inglesa. Son páginas frescas, pero «para niños» en el sentido reduccionista del término, que no resisten la comparación con las escritas por Stevenson, Dickens o el mismo Kipling en otras obras para lectores adolescentes. Con una fuerza bien distinta Kipling, con unos pocos rasgos, evoca el latente conflicto anglo-ruso o los conflictos indios en general, y el mundo multicolor implicado en ellos en grandes relatos como *El hombre que fue* o, más indirectamente, *El hombre que pudo reinar* o *En la muralla*.

Paradójicamente, Kipling es mucho más moderno -esto es, a la altura, quizá con frecuencia inconscientemente, del demonio de la modernidad- ahí donde parece arcaico, un narrador épico anclado en una totalidad que ya no existe. Pero su voz llega precisamente de una totalidad fragmentada, de un coro que se va desmembrando en bruscos y rotos sollozos, cada uno ya por su cuenta y, sin embargo, memoria de aquella unidad, como los jóvenes lobos de *El libro de la selva* que, tras la muerte de Akela en la victoria contra los perros rojos -victoria que, como casi siempre en Kipling, es el principio del fin y marca la disolución de la manada y el adiós de Mowgli-, toman cada uno caminos diferentes y siguen senderos solitarios.

En «Los hijos del Zodiaco» -una obra maestra que cuenta todo sobre la vida, el amor, la felicidad, la derrota- Tauro murmura: «Recuerda, hermano, en otro tiempo fuimos dioses.» Si el *epos* es un mundo todavía no abandonado por los dioses, en el mundo de Kipling sólo queda el recuerdo de haber sido dioses -o se comete el pecado de olvidarlo- y es esta condición despojada, fragmentada, póstuma la que permite que muchas historias -en las que a menudo redoblan los tambores y, como dice Mahbub Alí en *Kim*, se engendra a un hombre con la misma objetiva indiferencia con la que se mata a otro- expresen la disgregación, la angustia, el desmoronamiento, las cenizas de la vida. Kipling es el poeta épico de la épica perdida: «Sólo podemos perder una virginidad -dice una poesía suya- y donde la perdimos estarán nuestros corazones.»

El relato -en los más logrados, a menudo en forma de monólogo, de narración oral escuchada por la calle o quién sabe dónde- se confía a la intensidad lacónica de unos cuantos rasgos: «tres garabatos y dos manchas», se dice en *La luz que se apaga* a propósito de la pintura de Dick Heldar, el protagonista. Tres garabatos y dos manchas, sin explicar ni diluir, crean grandes cuentos; en cambio, cuando se disuelven y domestican o cuando se explicitan en las novelas, el resultado es, con gran diferencia, menos intenso.

Kim es, en cierto modo, la organización de diferentes garabatos en un cuadro más complicado. La novela se articula alrededor de dos acontecimientos, que se corresponden con las dos almas de Kim, una inglesa y una india. Kim, pilluelo inglés que vive a salto de mata como vagabundo indio por las calles de la India, encuentra al lama tibetano Teshoo, que busca un río milagroso, el río de la Flecha, para liberarse, según su fe, de la Rueda de las Cosas, del ciclo de las reencarnaciones y de la engañosa y dolorosa sed de vivir, de todo deseo. Kim se convierte en su *chela*, en su discípulo, pidiendo -y robandolimosna para él y, sobre todo, protegiendo su cándida inocencia de la malicia y de la violencia del mundo.

Al mismo tiempo, Kim entra casi sin darse cuenta en el Gran Juego, en el servicio de espionaje inglés, y su conocimiento de la calle -que lo ayuda a escabullirse de todos los líos, a arreglárselas en cualquier situación y a mantener a raya a toda clase de adversarios, de embaucadores y de peligros- le permite llevar a cabo, mejor que el agente más experimentado, su encargo y a confundir triunfalmente los planes de los espías rusos. La conclusión de la novela es doblemente feliz: la iluminación del lama, que encuentra su río redentor, coincide con el cumplimiento de la misión de Kim, discípulo predilecto de un Iluminado y agente, se intuye, del servicio secreto británico, destinado a realizar cada vez mayores empresas, para mayor gloria del imperio, de la «Viuda» (la reina Victoria, en la irreverente y afectuosa jerga militar) y del «viejo trapo ondeante», es decir, de la Union Jack.

Al principio -cuando se presenta, arrogante, a caballo en el gran cañón de Lahore- como al final, Kim es feliz. Un indio travieso y feliz, como Kipling lo fue sólo poquísimos años, durante la infancia en la India con la nodriza india, y nunca más, desgraciadamente nunca más. Tampoco en su obra hay mucha felicidad: algún fragmento -entre mucha soledad, muchas tinieblas y mucha angustia, nunca acariciadas con complacencia, sino desafiadas con impavidez- y alguna valerosa fraternidad coral que mira de frente a la Medusa, y «con los años inútiles detrás de nosotros, y los años sin esperanza que tenemos por delante», como dice la balada «Navidad en la India». Quizá la única dolorosa alegría para Kipling sea la fila de amigos que, en otra balada, se enfrentan a la vida insostenible como los soldados en la batalla del vado del río Kabul y, en la oscuridad, desafían las balas y el dolor por el compañero que cae abatido.

Kipling perdió demasiado pronto la felicidad -cuando a los seis años, junto con su hermana, fue arrancado de la infancia india y de su amada nodriza nativa y confiado a la tétrica tutela de una tía de fanática severidad. El escritor narró en «Bee, bee, ovejita negra» la terrible represión que apagó en él para siempre el abandono a la alegría de vivir. En un memorable ensayo, Edmund Wilson ha demostrado que de estas humillación y crueldad, tan duramente padecidas, y del odio que ambas dejaron en el corazón del niño y del adolescente, nació en Kipling, para defenderse y para sobrevivir, la voluntad de no compadecerse de sí mismo,

y por consiguiente de nadie; de no caer en ningún tipo de victimismo y de no apiadarse de ninguna víctima. Para no considerarse un ser débil injustamente afectado por la violencia sin ser capaz de rebelarse, Kipling se obligó a proclamar como justa y saludable aquella violencia, a celebrar la fuerza como ley de la vida, que hay que aceptar sin discusión. La fanfarria, parafraseando un ensayo de José Joaquín Blanco, nace de la secreta debilidad.

De esta sombría identificación con la violencia padecida y con quien la inflige derivan muchas cosas bastante diferentes, en las páginas de Kipling: una estoica firmeza frente a lo inevitable (a la muerte y al luto tan preparados para abatirse sobre cualquiera) que comprende una fraterna solidaridad épica con todos los hermanos expuestos a aquella suerte, es decir, todos los hombres, y una imperdonable connivencia con la brutalidad. Kipling llega incluso a la cruel y masoquista exaltación de esta última, como en las desagradables escenas de persecución en *Stalky & Cía.* y en otras páginas agresivas y autolesivas, como por ejemplo, en la sádica violencia con la que Mary Postgate, en el cuento homónimo, se ensaña con el aviador alemán abatido, para vengar la muerte del joven que ella amaba como a un hijo y que muere en la guerra.

La infancia truncada hirió irreparablemente a Kipling, arrebatándole incluso aquella relación con la vida elemental tan amada por él. También es conmovedora la fuerza con la que consiguió eludir las trampas del odio y abrirse a una valiente magnanimidad, capaz de desmitificar la idolatrada violencia y de descubrir la humanidad del miedo, el heroísmo de la debilidad y de la bondad, el intrépido sentimiento de la niñez. El agrio escritor de *Stalky & Cía.* y de una insoportable apología de la brutalidad político-social como «Un delegado ambulante» escribió algunas historias que llegan hasta el fondo de la ternura más pura y emotiva, del dolor más desgarrador e indefenso, como sucede en «La historia de Muhammed Din», en «Sin el beneficio del clero», en «Transgresión» o en «El jardinero». Profesor de una energía en ocasiones brutal, Kipling es el poeta de la debilidad, de la desorientación o de la auténtica fuerza que naufraga en la oscuridad, mientras intenta mantenerse a flote aferrada a un pedazo de madera. Quizá, como Borges, cantó a las espadas porque no sabía usarlas y exaltó la batalla porque secretamente temía ser uno de esos que, como Horacio, abandonan el escudo. Pero se le podría decir lo que, en «Los hijos del Zodiaco», uno de los oyentes le dice a Leone, el cantor de la valentía menos valiente que su amada mujer: «Sin tus canciones, tal vez habría huido.»

Kim reaccionará de forma muy distinta a la de su creador ante quien pretende amordazarlo y empañarle la alegría de vivir, arrebatarle su India errante e infinita: desde sus primeros años aprende «a evitar a los misionarios y a los blancos de aspecto serio que le preguntaban quién era o qué hacía», acepta la escuela y se convierte en lo que ya era, un Sahib, pero cada vez que no puede más no duda en cortar la cuerda y volver a la calle.

Kim es un libro feliz; quizá demasiado o tal vez irónicamente feliz. Todo cuadra y las contradicciones se atenúan. El lama es un cándido místico orientado a una verdad que trasciende al mundo pero -a pesar de su cuenco, que sin Kim estaría vacío- consigue, gracias a su rico convento, pagar los estudios de Kim. Este último, en algunos momentos inolvidables de la novela, vive desconcertado su escisión, el misterio de su identidad y de la de todos: «Yo soy Kim. Yo soy Kim. ¿Quién es Kim?» Pero el drama se disuelve inmediatamente y quizá no subsiste, porque cualquier duplicidad existencial se resuelve en la felicidad de la noche india, en la alegría de vagabundear con su lama, en el placer obtenido de las intrigas, de las leyes, incluso del riesgo del Gran Juego.

Kim se mantiene siempre de una pieza, en la escuela y en la calle, como hindú y como inglés. En algunas historias potentes y angustiosas, Kipling ha narrado, en cambio, la desorientación de la psique, el hundimiento de la mente y del corazón en la oscuridad, las insidias de la masa, el desdoblamiento del alma, que siente como se generan en ella identidades diversas, individuales y colectivas, sombras desconocidas que afloran desde otras orillas: los espectros de «El rickshaw fantasma», los leprosos de «La extraña galopada de Morrowhie Jukes», las pesadillas de «Al final del callejón», el entrecruzarse de terapia oncológica y misterioso impulso autodestructivo de «Aficionados», las obsesiones paranormales de «La casa de los deseos», la convivencia de vivos y muertos en el mundo ciego de «Ellos».

Incluso en las tinieblas, Kipling lleva consigo la irreverente confianza en sí mismo de Kim, la desvergonzada vitalidad con la que éste afronta cualquier situación y cualquier amenaza, siempre a caballo de la vida como sobre el gran cañón de Lahore, riéndose en las barbas de las ordenanzas municipales que lo prohíben. La vida no desazona a Kim, mientras que revuelca y patear a los personajes de otros muchos relatos, llevándoles a la derrota, a la muerte, a la pérdida de todo lo que les es más querido y, finalmente, de sí mismos.

Pero aun frente a la desilusión y a la ruina más angustiosa, los personajes de Kipling reaccionan como Kim, con una desenvoltura de soldado que se convierte en burlona y solidaria fraternidad ante el destino. Este sentido del jugarse la vida y la muerte como si fuera una partida de dados y de enarbolar ante la nada la bandera aunque se trate sólo de un viejo trapo, se convierte en el tono ronco de las baladas -de una vida vivida, jugada y arriesgada como una balada- dignas de Brecht, que le admiraba y aprendió mucho de ellas.

Quizá el tema central de Kipling es la derrota, la vida y la historia entendidas como derrota; el deshonor

pero también la gloria de toda derrota, como de toda batalla. «En todo lo Creado -dice el “Himno del quebrantamiento”- sólo a nosotros / (¡oh, más felices los puentes y los ferrocarriles!) / nos toca una doble maldición / la de fracasar y la de saber que hemos fracasado. / Y, sin embargo, única marca por la que / sabemos que en otro tiempo fuimos Dioses, / nos parece deshonoroso este ser / derrotados incluso por la gran adversidad [...] ¡Oh, potencia velada y misteriosa / cuyos caminos buscamos en vano, / quédate con nosotros en nuestra hora / de ruina y dolor.» Esta vergüenza de la propia debilidad, que ve la inexorabilidad del desastre pero no se siente por ello menos culpable de la derrota, es un sentimiento kafkiano de la debilidad y de la derrota como culpa, el sentimiento autodestructivo de la víctima esculpido magistralmente por Canetti: el sentirse presa, carroña, esqueleto y grasa, como el animal de la jungla ante el depredador que está a punto de devorarlo.

Es un sentimiento sombrío de culpa objetiva, de una trágica necesidad que ninguna buena voluntad o inocencia individual puede mitigar. «Tú has introducido una Acción en el mundo -dice el lama a Kim- y, como una piedra lanzada a un estanque, las consecuencias se propagarán hasta quién sabe dónde.» Una poesía habla, con la más desgarradora intensidad, de una piedra que la culpable patada de una cabra salvaje arroja desde el precipicio donde gozaba del sol, a las aguas oscuras de un estanque en el que no penetra la luz: «Tú que has edificado el mundo / tú que has encendido el sol, / tú que has enturbiado el lago, / juzga tú / el pecado de la piedra que fue lanzada / por la cabra lejos de la luz solar / y que se hunde en el fango del lago, / incluso ahora, incluso ahora, ¡incluso ahora!» Hay un sentimiento terrible de concatenación fatal de las cosas, que hace a los hombres culpables, infelices y vencidos independientemente de su voluntad, como dice una poesía que hace eco a la irreparable lesión de su infancia y se acompaña de uno de los cuentos más crudos y desesperados, «El alba malograda»: «Lo que está estropeado desde el nacimiento no puede enmendarlo el tiempo, / ni el agua de turbia fuente puede aclararse [...] contaminada, ya no vuelve a ser pura al alba / ¡Ah, madre de Jesús, apiádate de mi pena!»

Sergio Perosa habló de una «vena nocturna, dudosa» en la poesía de Kipling. Pero en esta sombría, a veces perturbadora, derrota hay también mucha gloria del hombre, la gloria del «no obstante», la palabra extrema pronunciada por Ibsen agonizante tras años de inercia vegetativa debida a una hemorragia cerebral. La ley de la vida es comportarse como hombres, a pesar de esta total insensatez. El famoso poema «If», «Si», se convierte casi en un sello estereotipado, está lastrado por la declaración demasiado explícita y por la retórica, pero expresa la verdad y la dignidad existenciales ante el fracaso, con el que se cuenta desde el inicio; la verdad y la dignidad de quien siendo odiado no se deja llevar por el odio y del soñador que no se deja dominar por el sueño, de quien sabe tratar del mismo modo la impostura del triunfo y del desastre, de quien sabe jugar y perder de un solo golpe a cara o cruz todas sus victorias y volver a comenzar desde el principio, de quien sabe escuchar su verdad más íntima distorsionada y manipulada por los sinvergüenzas.

Incluso la gloria del imperio británico, tan amado, es *pathos* de ruina y de obstinación así como vano volver a comenzar, bastión contra el olvido que ataca cualquier fe y cualquier verdad, como se invoca en «Recessional»: «Sobre dunas y promontorios se apagan los fuegos: / aquí, toda nuestra pompa de ayer / ¡se hace una con Nínive y Tiro! / [...] Dios, señor de los ejércitos, quédate con nosotros / porque no olvidamos, ¡no olvidamos!»

El imperio, en el mismo himno, es «valeroso polvo que edifica sobre el polvo». En la novela de Kim, es el polvo de la calle y de la India, sentido bajo los dedos de los pies, lo que le hace feliz. También la simbiosis angloindia, en este caso, es feliz, casi ignorante de aquellas contradicciones que en otras historias provocan drama y tragedia. Desde las primeras líneas, Kim, pilluelo vagabundo sin casa pero a caballo sobre el cañón, aparece como un dominador en cuanto a inglés, pero se viste más como hindú o como mahometano que a la europea, y sueña en hindi; su destino -o mejor dicho, su liberación, análoga a lo que el río de la Flecha es para el lama- es el Toro Rojo en campo verde, es decir, el regimiento de su padre, pero él no consigue nunca estar demasiado tiempo con los blancos.

En *Kim* se realiza armoniosamente el encuentro entre Oriente y Occidente que Kipling, en una frase famosa, había definido como imposible -aunque Lidia Conetti recuerda que a esas palabras, tantas veces citadas, siguen otras que sin embargo nadie cita nunca y que dicen que cuando dos hombres se dan la mano dejan de existir el Este y el Oeste, porque no importa de dónde provienen esos hombres. Sin embargo, cuando un indio y un inglés intentan darse la mano en un cuento de Kipling, el resultado -especialmente si son de distinto sexo y si se trata de un encuentro amoroso- conduce a menudo a la tragedia, vivida y narrada con humana participación, como sucede en «Sin el beneficio del clero» o en «Transgresión».

Una armonía auténtica, realista y a la vez fabulosa, se alcanza en una obra maestra como «El milagro de Purun Bhagat», en el que los dos mundos -la ley del policía que invita al protagonista, un antiguo poderoso ministro recién convertido en mendigo vagabundo, a no obstaculizar el puente sobre el río, y la mística comunión del mismo protagonista con todas las criaturas- conviven perfectamente. Los dos mundos coexisten en una misma persona que, a su vez, se desdobra en papeles alternos, que unas veces es ministro, otras santón, sin conciliación ideológica; perfecta fábula de la pluralidad inherente a todo Yo, incluso en aquel más capaz de una estoica concentración y de elevadas virtudes cívicas. La diferencia entre la identidad india y la inglesa

se mantiene incluso en el interior del hindú plenamente integrado en la cultura occidental, como el abogado que -en otro cuento- lleva muchos años trabajando en Londres y le dice a un inglés que él, a diferencia del interlocutor, no teme a la muerte, pero sigue temiendo que le den una paliza.

Esa línea que separa los dos mundos es ardua de superar; sin embargo, Kim se siente feliz a caballo sobre esa línea, como sobre el cañón, con un pie a cada lado. Por otra parte, su juventud permite a su creador eludir la temática sexual o insinuarla, en el episodio de la mujer de Shamlegh, con mojigatería pueril. Poeta que en algunos cuentos -«Amor de las mujeres», «Los hijos del Zodiaco», «Sin el beneficio del clero», «Transgresión», «Una virgen de las trincheras»- reflejó toda la potencia y la intensidad, trágica y tierna, del amor, Kipling sufre ante el sexo una incómoda censura puritana, frecuente en los escritores de ambiente colonial que, inconscientemente, temen en el Eros la disolución de los confines de la propia civilización.

El imperio de *Kim* no es ni inglés ni indio, sino angloindio en el sentido más fuerte de la palabra. Lo encarna, mejor que cualquier otro, el viejo soldado hindú que lleva siempre consigo el sable de su regimiento. Incluso la figura del Babu -el indio *inglesado*, del que a menudo Kipling se burla, con desprecio reaccionario, como «democrática» y para él, por eso mismo, falsa figura de la integración y de los derechos políticos- es positiva: Hurree Babu, camaleónico agente secreto y refinado erudito, es una columna del Gran Juego y, cuando dice «nosotros», quiere decir en ocasiones los indios y en ocasiones los británicos. La soberbia racial de los ingleses se reprocha despectivamente, por ejemplo en la figura del presuntuoso tambor que reprende a Kim por «chismorrear con los negros». Los oficiales que llegan de Inglaterra, que fueron amamantados por las mujeres blancas y que habían estudiado la India sólo en los libros, entienden poco; si el imperio se mantiene -y bien, según Kipling- se lo debe a los simples soldados como Mulvaney, Ortheris y Learoyd, protagonistas de muchos cuentos; todavía más a los indios como Gunga Din, el humilde aguador que muere en la batalla; también a los caballos y a los elefantes, y a toda esa «fuerza de base» que aparece como la única depositaria auténtica de los valores del imperio y está dispuesta a echar una mano, con una autoridad de la experiencia que no tiene nada que ver con ninguna reivindicación, a los pobres oficiales, funcionarios y diplomáticos -por no citar a los políticos- que por sí solos no serían capaces de nada.

El orgullo imperial puede provocar una objetiva aunque inconsciente desmitificación: Tommy Atkins -el soldado inglés por antonomasia, cantado en muchas baladas, al que, tras haber arriesgado la piel y haberse quedado cojo por Inglaterra, expulsan de los pubs y los teatros londinenses y no recibe nunca lo que le corresponde- podría ser una figura de contestación *brechtiana*, así como la balada *Denny Deever* -el soldado ahorcado delante de la tropa formada- contiene en sí una potente carga de protesta, a pesar de la visión de Kipling, que hace también de esta tragedia una piedra del imperio. Incluso para él, el imperio se convierte en un mito, una metáfora de la ley y del deber ser, desmentida por su propia realidad y, al mismo tiempo, estoicamente reafirmada por encima de toda duda: «Si Inglaterra fuera como parece -dice la balada «El regreso»- [...] ¡cómo la daríamos por perdida! ¡Pero no es así!» El imperio es un valor penúltimo, como aquel romano al que, en «La iglesia que había en Antioquía», el apóstol le dice que, hasta que se haya madurado realizando un servicio más alto (para la fe cristiana), hay que obedecer. Las penúltimas cosas tienen un enorme valor para Kipling: sustituyen a las ausentes últimas cosas.

En *Kim* no existe esta duda. Al coronel Creighton y a Hurree Babu, deseosos de terminar sus días en la Royal Society de Londres, Inglaterra les parece bien incluso tal como parece. La armonía general comprende también un pacífico y sonriente sincretismo religioso, que une, respetándolos y sin tomarlos demasiado en serio, dioses y cultos de todas las doctrinas, con un ápice de irritación por la excesiva presunción cristiano-protestante que liquida como paganos a dos tercios de los habitantes del mundo y con la simpatía del irlandés por el catolicismo, que le parece a Kipling cercano a aquel sentimiento fraternoépico-picaresco de aceptación coral de la vida y de sus insensateces, tan de su gusto. En *Kim*, como en otros cuentos -por ejemplo en «La historia de Badalia Herodsfoot»-, los católicos y los curas católicos revelan una enérgica, desvergonzada familiaridad con la existencia, impregnada de *pietas*.

También los dioses de Oriente y de Occidente conviven promiscuamente en el indulgente bazar de *Kim*. En otra parte, por el contrario, se contraponen en un destino irreconciliable, si bien todos están involucrados en la universal consunción de las cosas. En una obra maestra como «Los constructores del puente», el imperio es la modernidad, la técnica que invade y ataca la jungla, la ingeniería que desafía crecida del Ganges y a los antiquísimos dioses: dioses-animales cuyo tiempo es inmensamente más largo que la breve historia humana (y mucho más que la imperial), pero también ésta es limitada y en consecuencia representa apenas un parpadeo respecto a la eternidad. El tiempo desmorona los imperios y engulle a los dioses, hasta devolverlos a la casinada de los orígenes, al fango y moco del que surgen la vida y sus imágenes.

Creador en ocasiones superficial de fáciles mitos, Kipling posee una gran potencia mítica, una profunda intuición del carácter mítico de la técnica y del vínculo entre lo arcaico y lo moderno. Como escribía Cecchi en su famoso ensayo de 1910, Kipling refleja el aspecto terrible y vital de la vida contemporánea; haberla captado en las bulliciosas y heterogéneas metrópolis asiáticas le ha permitido recoger el cortocircuito entre la antigüedad y la técnica, la relación entre los dioses y las máquinas («un roce puede alterar todo lo que existe», dice una balada), entre las construcciones de acero y los templos en ruinas de la jungla. La vitalidad

tecnológica y metropolitana fascina e infunde angustia; Kipling supo expresar esta seducción y este horror. La máquina, la técnica, cobran vida en él, se convierten en lenguaje; él sabe hacer hablar a un motor como si fuera una cobra ancestral que custodia un tesoro escondido. El bardo imperial, retrasado en el tiempo y sordo a tantos aspectos del progreso, se transforma así en un escritor ultramoderno, cuya lengua -una de las más variadas, complejas y completas de la literatura inglesa, según Burgess y Eliot- se convierte en la lengua propia de la modernidad tecnológica. Sin esta lengua *kiplinguiana*, observa Wilson, no existiría el *Ulises* de Joyce. No es casualidad que Brecht haya aprendido de Kipling un estilo que es montaje y desmontaje de la realidad y del hombre mismo.

Todo ello tiene implicaciones angustiosas y abre inquietantes misterios sobre la vida y sobre el hombre; la sensibilidad de Kipling por lo irracional, lo paranormal, lo inexplicable está conectada a la doble fascinación por el misticismo y por la técnica, a menudo inseparables como en el cuento «La radio», cuyo tema -presente también en otros- de las vidas anteriores se entrecruza con la telegrafía. La Rueda, de la que el lama de *Kim* quiere liberarse, mueve la técnica y es movida por ella; los hombres, míseros y gloriosos, son triturados entre sus radios sin lamentarse: la Rueda es justa, dice el lama.

Si el lama vive todo con serenidad, Kipling está desconcertado y busca en la técnica, en el trabajo, un remedio para la angustia que el propio trabajo, la febril transformación tecnológica del mundo le infunde. En un inquietante poema, «Himno al dolor físico», Kipling expresó la terrible incapacidad de persuasión, la imposibilidad de vivir que caracteriza la modernidad: el cansancio que consume día y noche a los hombres, los oprime y los persigue sin descanso, de modo que ellos piden una tregua, pero si cesa esta furia y se aplaca el mordisco de la pena, renace en el ánimo la angustia de vivir, el horror por la vida desnuda, inconcebible e insostenible. Es la droga que permite vivir, cualquier droga: el opio de «La puerta de las Cien Penas» (texto admirable, en el que la lenta disolución del yo se convierte en el ritmo de la narración), el furor de la venganza en «Dray wara yow dee» o el frenético trabajo de los funcionarios, los ingenieros, de los soldados en muchas historias breves.

El dolor físico impide gozar del mundo e impide la serenidad. *Kim*, en cambio, es un libro en el que el mundo todavía queda -objetivo, verdadero, tangible, seductor- y todavía queda, al menos para el protagonista, la posibilidad de amarlo y disfrutarlo con abandono, como en la magnífica página en la que Kim, al despertarse tras el desmayo, redescubre la vastedad amiga, percibe sus colores, sus formas y siente que su ser se está enganchando de nuevo a la realidad externa. Es la felicidad de Kim, no de Kipling: el primero, a diferencia del segundo, no fue desarraigado de la infancia india y no fue obligado a crecer.

«Prefacio» a Rudyard Kipling, *Kim*, a cargo de O. Fatica,
Corriere della Sera, Milán, 2002, después en *idem*, *Kim*, traducción italiana de M. Bocchiola, Einaudi, Turín,
2007

ACTUALIDAD Y CLASICISMO DE BRECHT

El quincuagésimo aniversario de su muerte parece pasar en silencio, pero Brecht -uno de los pocos escritores verdaderamente clásicos del siglo XX- está destinado a regresar con fuerza a escenarios y librerías. Protagonista durante décadas del teatro y la literatura de todo el mundo, Brecht ha conocido el fisiológico y provisional eclipse que sigue casi siempre a los períodos de triunfo de un autor, pero son precisamente los acontecimientos trascendentales sucedidos después de su muerte los que han hecho de él un poeta de extraordinaria y nueva actualidad. Es ridículo pensar que la caída del comunismo, que él profesó incluso con ocasional dureza didáctica, aunque no privada de sibilinas reservas, puede disminuir la fuerza, la importancia y la grandeza de su poesía.

Brecht vuelve -y volverá cada vez más- no ya a pesar, sino debido a la carga política de su obra. No es tanto el Brecht marxista ortodoxo de los dramas didácticos el que puede dar voz a nuestros bandazos, cuanto el Brecht bronco y burlón de las canciones y las baladas -uno de los grandes poetas del siglo- y de los dramas rebeldes y épicos, de *La ópera de tres peniques* al *Galileo*, por nombrar sólo algunas de sus obras maestras. Puede prestarnos su voz, porque vivimos -aunque con formas radicalmente diferentes- una época no muy diferente a la suya, a aquellos años desenfrenados, cínicos, tiernos, perdidos, sentimentales y desesperanzados entre las dos guerras, en la que se experimentaba la sensación de vivir al borde de un volcán a punto de hacer erupción y se caminaba, con alegre y febril inconsciencia, al encuentro del diluvio.

En efecto, en muchos aspectos -económicos, sociales, culturales- nuestra época es muy diferente de aquella en la que Brecht y Weill, en *La ópera de tres peniques*, entonaban la inmortal *Canción de Salomón*, conmovedora y sarcástica vanidad y ceniza de todas las cosas. Nuestros años han creado, tal vez como mecanismo de defensa, una especie de capa de nieve o de pared aislante que atenúa y embota la percepción de la realidad, el rugido del terremoto y el fragor de las bombas. La lava incandescente está cubierta con una gruesa capa fría y nos hacemos la ilusión de no quemarnos nunca los pies. Sin embargo, nuestra obtusa seguridad resulta cada vez más sacudida; nuestro divertido juego con la guerra, convencidos de poderla detener a voluntad, recuerda la despreocupada temeridad del verano de 1914 o la ruleta rusa de los soldados en Vietnam, immortalizada en la película *El cazador*.

Vivimos -por lo menos los privilegiados- mucho mejor que las generaciones precedentes, pero tememos más que nuestros hijos y nietos no puedan disfrutar de nuestra vida cómoda y segura; como dijo Karl Valentin, el brillante artista de cabaret admirado por Brecht, «antes el futuro era mucho mejor». Se trata, si lo pensamos a fondo, de una reflexión desesperada y Brecht dio voz poderosa a este sentimiento de precariedad, de ávido desconcierto, de rapaz incertidumbre.

No era, al parecer, muy simpático, y no sólo porque escribiera discutibles poemas en alabanza del infalible Partido Comunista y de sus cien ojos que todo lo ven. Era brutalmente egocéntrico y prevaricador; su relación con los demás -sobre todo, pero no sólo, con las mujeres- se basaba en el «usar y tirar»; sus biógrafos dicen que no le gustaba demasiado el agua y el jabón, ni siquiera cuando esto podía ser desagradable para la pareja del momento; incluso en el terreno éticopolítico, en aquellos años terribles, se le puede reprochar ambigüedad y culpables reticencias. Pero fue un poeta que miró de frente, comprendió y expresó con excepcional intensidad, en muchas obras, los infiernos y las esperanzas del siglo, sus contradicciones, la relación entre la historia general, las relaciones sociales y la vitalidad individual.

Zambulléndose a fondo incluso en la contemporaneidad más efímera y dispersa, Brecht fue uno de los pocos clásicos capaz de conciliar la razón, la comprensión racional del mundo y la fantasía más libre y desencadenada que reinventa el mundo. Acérrimo defensor del progreso y de la racionalidad, denunció por anticipado -por ejemplo, en *Galileo*- las catastróficas involuciones destructivas. La concepción marxista, tal vez el último ejemplo de clasicismo, le hizo tocar lo esencial de la realidad social y humana, lo que se transformó en comprensión intelectual y, al mismo tiempo, en sentido poético de la realidad.

Su trabajo expresa y a la vez supera el desgarró que dividió el siglo XX entre un arte clásico, capaz de racionalidad y armonía, pero desigual ante la negatividad y el caos general de la realidad, y un arte de vanguardia, capaz de expresar y asumir el naufragio y la negatividad de la época, pero a costa de una visión

disgregada del hombre. Brecht es a la vez un innovador de vanguardia y un clásico lleno de sabiduría; proporcionó a la canción de cabaret, sin quitar nada a su necesario y vulgar cinismo, una claridad de lírica griega, latina o china; fusionó lo caduco de las variedades con la eternidad de los salmos bíblicos. Es uno de los pocos poetas modernos cuyas poesías nos sorprendemos recitando como se canta una canción: «Y también el beso lo habría olvidado hace tiempo -dice en “Recuerdo de Marie A.”- de no haber estado allí aquella nube.»

Corriere della Sera,
11 de agosto de 2006

LOS SANTOS QUE SE RÍEN DE DIOS

«Me río de Dios, porque veo cómo está hecho el mundo», dice en una historia jasídica un ingenioso y venerable santo judío oriental. No se trata de un devoto dotado accidentalmente de humor, sino de un hombre que es santo sobre todo por su ironía, inseparable -en esa tradición- de la religión. La fe significa, de hecho, una confianza total en Dios, una vida tan impregnada de su presencia que puede permitirse incluso irreverencias familiares, como entre padres e hijos que se quieren. El sentido de Dios está inextricablemente fusionado con toda la persona y constituye su vitalidad, la fuerza, las raíces de la existencia -ese enraizamiento insidioso, sobre todo para los modernos, del pecado de la melancolía, de la depresión que priva a la realidad del significado y del placer-, como bien sabía Kafka, que se sentía culpable por el agotamiento vital y su desarraigo del judaísmo oriental, y envidiaba a los que pertenecían a él con arrojada inmediatez y, como aquel buen sastre al que le reprocharon que pasara tantos meses para hacer un par de pantalones, cuando al Señor le habían bastado seis días para crear el mundo, se permitían decir: «Sí, pero, sinceramente, mirad cómo está hecho el mundo y cómo están hechos estos pantalones.»

Esta familiaridad con Dios es tan completa que casi supera la antítesis entre fe y escepticismo o ateísmo, como si -ante aquel Dios que es la incognoscible trascendencia, el radicalmente Otro, del cual no podemos decir nada y ni siquiera pronunciar el nombre- fuera irrelevante y ridículo que algún otro proclame creer o no creer en Él.

Moni Ovadia es un maestro de la ironía contra la idolatría, un maestro de la *pietas* irresistiblemente cómica, irreductiblemente anárquica y profundamente religiosa en el sentido de la divertida pero intocable sacralidad del hombre. *Oylem Goylem* es una cima y, al mismo tiempo, un momento germinal de su arte, una obra extraña y perfectamente acabada y un sombrero mágico del que, en los años siguientes, ha ido sacando como un prestidigitador numerosos textos muy vivaces e incisivos, lo que ha hecho de él ese «saltimbanqui, poeta y ciudadano» -como él se define- que sabe combinar hilarante comicidad, dolorosa y acendrada piedad, protesta civil, sutileza intelectual e inagotable vitalidad, de lo que el yiddish es, al mismo tiempo, expresión y sustancia.

Oylem Goylem nació para el escenario, sobre el que se desencadena una arrebatadora girándula con una irrepetible y fugaz simbiosis de palabra, gesto, canto y movimiento, pero todo esto vive también en la página, dando como resultado un texto integrado, multilingüe y de múltiples estratos, en el que el crisol de chistes, canciones, trucos de estafadores y gritos de víctimas se convierte en estilo. Se trata de un texto que inventa, por así decirlo, su propio género, un género mixto, impuro. Risa, dolor, resistencia, vitalidad picaresca y embaucadora, nostalgia; *Oylem Goylem* es un caleidoscopio de la humanidad fraternal y desafiante, judía y universal: cuatro historias recopiladas a lo largo de seis mil años, dice Ovadia, agudizadas por el exilio, desde el éxodo con que comienza la historia de la salvación no sólo de Israel, sino de la humanidad, de todos los hombres, porque sin salir de sí mismo, sin dejar los propios orígenes, sin abandonar lo que se recibe como un punto de partida, no hay crecimiento, ni maduración, ni libertad y no hay ninguna posibilidad de regresar libre y creativamente a los orígenes y a la casa natal, que ya no se soporta pasivamente como obligado por lazos viscerales, sino reconocida y amada con el amor que vivifica sólo si está libre de toda idolatría, incluso frente a sí mismo.

El judaísmo, en particular el del exilio, es antiidólatra: su esencia, recordó el rabino Toaff, es «No te harás ídolos» y no es casualidad que un reciente libro de Moni Ovadia se titule *Contra la idolatría*. Quien es idólatra, supersticiosa y fetichistamente presa de oscuras órdenes, prohibiciones, poderes, convenciones y fantasmas que se proclaman absolutos, no es capaz de amar, porque no es libre. La idolatría surge cuando un valor o una realidad finita -incluso bien valorada, como por ejemplo la nación o una idea política, pero siempre limitada y relativa- se adora y obedece ciegamente como si fuera el infinito. El único absoluto, dicen en cambio las grandes religiones monoteístas, es Dios, de quien, por lo tanto, no se puede decir nada; no se puede definir, representar, explicar, poseer, usar.

El judaísmo precisamente, tan antiidólatra, está cargado de ironía. La ironía es la conciencia de la relatividad de todas las cosas humanas e históricas respecto al único absoluto y es, por tanto, la

desmitificación de todos los falsos absolutos, de todos los ídolos que a diario, en todos los sectores -desde la política a las prácticas devocionales y las obligaciones sociales-, quieren hacer de nosotros adoradores y esclavos. La risa -esa risa en la que resuena tanto dolor y tanto amor por la condición humana- es el agente químico que disuelve el humo de falso misterio con que se envuelve cualquier poder que quiera ser obedecido y adorado como un dios. En *Oylem Goylem* nos reímos y somos más libres; Moni Ovadia es un maestro de la carcajada liberadora, un compañero de viaje que nos ayuda a ser más libres y, por tanto, a pesar de su mirada sin miedo frente a muchas tragedias, un poco menos infelices.

La risa desmitifica otro ídolo poderoso, la estupidez disfrazada de misterio. En otro libro, Moni Ovadia recuerda la interpretación que su maestro de judaísmo le dio del pecado original de Adán y Eva: «El pecado imperdonable fue pensar que podríamos adquirir el conocimiento por comer una fruta. Esa criminal estupidez destruyó la condición edénica.» La idolatría es la sumisa y supersticiosa adoración de cualquier pedazo de madera o de piedra, fórmula mágica, verbo político, consigna, opinión común, anuncio científico o religioso, cuando se siguen servilmente, en vez de sopesarlos y aceptarlos o rechazarlos, con libertad crítica y con humilde conciencia de las propias limitaciones. Tomar a un pobre reptil por el Príncipe de las Tinieblas o creer que el conocimiento es el resultado de una merienda inesperada, en lugar de una paciente búsqueda, no es muy inteligente y todavía lo es menos pensar que podemos convertirnos en Dios; se trata de una ambición arrogante que ha seducido y seduce a muchos arribistas sociales, demagogos frenéticos, aspirantes a Mesías, científicos pedantes, todos mucho peores que Adán y Eva.

Considerarse sabio sin asumir el esfuerzo del pensamiento y considerarse Dios desencadena una estupidez mucho más grave que la de nuestros antepasados; de la voluntad de pretenderse omnisciente y omnipotente vinieron y vienen delirios de poder y opresión, violencia y muerte. *Oylem Goylem*, al igual que los otros libros y espectáculos de Ovadia, es un manual de resistencia contra estos horrores, una guerrilla para salvar las grandes esperanzas y las grandes utopías de justicia, de redención social, incluso de revolución, con el tono callejero y rebelde de Brecht. Nos ayuda a ser nosotros mismos. *Vete a ti mismo*, dice otro de sus libros. Gracias a Moni, a sus piruetas de saltimbanqui comprometido, podemos temer un poco menos el reproche del Señor al asustado rabino Zussia, quien, a punto de morir, no esperaba que Dios le regañase por no haber sido un gran hombre como Abraham o Moisés, sino que le dijese: «¡Desgraciado! ¿Por qué no has sido Zussia?»

Corriere della Sera,
24 de noviembre de 2005

EL EPÍGONO PRECURSOR

Cuando la historia de *Un armiño en Chernopol* se encamina hacia el final y el señor Tarangolian, prefecto de Teskovina, se despide de la familia del narrador, anunciando su partida, destinada a ser pospuesta indefinidamente, también el narrador -el escurridizo e inquieto *flatus vocis*, siempre a punto de confundirse en el bullicio del bazar y de las historias que está recogiendo, entretejiendo e inventando, y de desvanecerse como un rostro reflejado en el agua agitada- se despide, después de una larga enfermedad. Despedida de la infancia y de aquel Chernopol que es su sustancia y su espejismo, el árbol de Navidad adornado con bolas de colores que se revelan pompas de jabón. Debe entrar en la vida, como le dicen familia y educadores, cantándole con insistencia las alegrías de la vida que le espera. Pero él, al escucharlos, tiene la impresión de que aquellos inminentes y anunciados placeres no le conciernen, y le parece que están hablando de las mercancías de los almacenes Dobrowoski & Dobrowoski.

¿Qué significa, en realidad, entrar en la vida? ¿Dónde se está antes de adentrarse en aquel emporio que muestra tantas cosas que comprar y consumir? ¿Dónde se queda quien -como le sucede al personaje esquivo y arbitrario que en las novelas y en los recuerdos de Rezzori dice «yo», con el aspecto afligido y socarrón de quien comete un acto ilícito- no entra nunca y se queda fuera, a la intemperie, en el extrañamiento? Fuera permanece, sin duda, ese *Apátrida* que, con diversos disfraces, es el personaje de Rezzori, su álter ego pero también su contrafigura, *stuntman* y *ghost writer*, criatura y creador de la alternancia y del intercambio entre lo auténtico y lo falso, el juego «divertido e inquietante» inmortalizado, en el Armiño, en el rostro y en la figura del señor Tarangolian.

Gregor von Rezzori es un intenso poeta de la fisura que, para el hombre moderno, se ha abierto entre el yo y la vida, por lo que ya no es *su* vida, sino un territorio en el que no logra penetrar e insertarse, un extrañamiento que ama con un amor conmovedor y desencantado, pero al que siente que no pertenece, en una huida continua de algo que nunca ha poseído y que, por tanto, no es suyo, pero le produce nostalgia, como si lo hubiese perdido.

Es un tema que la sensibilidad y la literatura europea -y, en particular, la centroeuropea- han sentido con fuerza. Hofmannsthal, en un poema juvenil, habla de «lamento sin nombre / mudo en mí de la vida»; para Richard Beer-Hofmann, «muda desde los bordes de las escarpadas orillas nos mira la vida, de la que nos alejamos»; en el *Oblómov* de Goncharov, la vida, para los habitantes de la aldea de Oblómovka, fluye «junto a ellos», como si fuese un río en cuyas riberas se sentasen para contemplarlo; Niels Lyhne, en la novela de Jacobsen, cree sumergirse en el río de la vida y, en cambio, permanece sentado en la orilla, echando el anzuelo para sacar no se sabe qué, espera siempre partir «hacia las tierras de España de la vida» y siente «el tintineo de las monedas de la vida», que bailan en su bolsillo sin que nunca pueda extraerlas y gastarlas; Rilke, en una carta a Lou Andreas-Salomé, le pregunta «¿cuándo es el presente?», es decir, la única vida existente en concreto, que siempre se espera y, sin embargo, se quema, escribe Michelstaedter, puesto que se la sacrifica al futuro y se desea que pase lo más rápido posible, porque se espera la respuesta del médico, el resultado de las elecciones, el matrimonio o el divorcio, con la esperanza de que hoy se convierta en mañana tan pronto como sea posible y viviendo, por tanto, no para vivir, sino para haber ya vivido, para estar un poco más cerca de la muerte, para morir.

Podríamos añadir otras citas, ya que atestiguan uno de los motivos fundamentales de la agitación con la que vivió la literatura, entre finales del siglo XIX y las décadas de 1920 y 1930, el punto de inflexión de la civilización, que implicaba la escisión entre la *vida* y la vida genialmente captada por el joven Lukács. Rezzori es un amante de la vida, quién sabe si irreal, y ciertamente no de la muerte, si acaso su pretendiente, que coquetea con ella para engañarla y luego dejarla plantada, mientras sea posible. Burlón incluso ante la propia muerte, Tilman Spengler escribió que lo imaginaba el día de su funeral, como un irónico inspector de la dignidad de esa escena. *Los muertos, a sus lugares*, dice el título de un libro de Rezzori inspirado en el rodaje de la película ¡*Viva María!* de Louis Malle; los extras, después de la pausa del almuerzo, se tienden en el suelo.

Rezzori no es un epígono de esa tradición; es más bien un precursor que -por autoironía, buena educación, *savoir faire* y gracia mundana- juega a ser el epígono, incluso por eludir responsabilidades desagradables, pero

intuye que, en las décadas que lo separan de la gran literatura modernista, se había dado -y se está dando todavía otra mutación de la sociedad y del individuo, más mezquina y más radical, que vuelve la realidad y el yo todavía más parecidos a las mercancías de los almacenes Dobrowoski & Dobrowoski de su Chernopol, mercancías a su vez más estandarizadas y anónimas.

Al hablar de la pintoresca Chernopol de los Habsburgo y de su fabuloso Oriente, Rezzori ha anticipado nuestro Occidente actual, donde la intercambiabilidad de lo verdadero y lo falso impresa en la cara del señor Tarangolian y en sus ojos «insondables y melancólicos» encuentra un espejo amplio y curvo como los de Luna Park. Entre las muchas veces en que, en la vida diaria y con una súbita punzada de nostalgia, me ha venido a la mente Grisha, está una tarde en un pueblo del Friuli del que he hablado en *Microcosmos*, cuando al dirigirme a un empleado de la Biblioteca de la Comunidad para preguntar si tenían un libro de un poeta del siglo XIX que había escrito un *Himno a la materia*, el empleado me preguntó: «Pero usted, ¿a quién representa?», pues no concebía que alguien pudiera pedir un libro e irse a callejear con él por su propia cuenta.

Yo, ciertamente, habría podido decir que representaba a muchas categorías: los bípedos, los enseñantes, los casados, los padres, los hijos, los viajeros, los mortales, los automovilistas, pero... Y me pregunté qué habría respondido Grisha. Quizá hubiera respondido que representaba a los ex, como decíamos ambos en una conversación de hace varios años en el *Corriere della Sera*. «Creo -decía él entonces- que la conciencia de ser un ex es una ventaja para un escritor, sin caer en folclorismos de la ex Austria-Hungría, sino en un sentido más profundo, que afecta a la vida misma [...] sentirse ex, en general, es un estado de ánimo del hombre moderno. Es cierto que nosotros lo hemos convertido en una experiencia particularmente intensa, que tal vez nos permite ser muy sensibles a la desorientación, a la pérdida del mundo, al desconcierto. Quizá tú también, si no fueras triestino...»

En efecto, Rezzori, nacido en 1914 (la víspera del final de su mundo, que no vivió, pero inventó y recreó) en la habsbúrgica Czernowitz (la actual Chernovtsi, en Ucrania), llevaba con pasión esta identidad según el canon de la tradición austrohúngara, de ese país (Cacania, Magrebinia, Tarocania) del que, ya en 1848, el barón Andrian Werburg denunciaba el nombre puramente «imaginario»; en el que «austriaco», según Musil, significaba «un austrohúngaro menos el húngaro» y la realidad parecía más que en cualquier otra parte «en el aire», basada en la nada; un país en el que Urzidil decía ser «hinternational»; «el primer país -añadía Musil- al que Dios le había quitado el crédito y la ventajosa ilusión de tener una misión que cumplir» y que se había ido a pique por la falta de un nombre preciso, por su «inexpresabilidad».

Rezzori es un gran poeta del imperio de los Habsburgo y ésta es la clave de su atractivo, sobre todo en *Un armiño en Chernopol*: «Cuando se ponía el sol, en los atardeceres de finales de verano, perduraba un reflejo de la gloria de la doble monarquía, ya desaparecida. Las carreteras, anchas y cómodas, cortaban como diques de austeridad eraria los llanos transidos de melancolía, “caminos de los días de las marchas a pie y de las diligencias de correos”, rectos, hartos de sudor y cubiertos de polvo harinoso, como “cintas de dril militar”, ribeteados de álamos robustos en cuyas copas jugueteaba el viento y hacían nido los halcones. Eran bocanadas de un aliento profundo al que no conseguía detener el contrasentido de las barreras de árboles recién brotados, y se dirigía, sereno, hacia una lejanía anhelada...»

La fantástica Teskovina, el país imaginario (pero no tanto) del *Armiño*, es decir, la Bucovina, es el corazón, el concentrado de la Babel de los Habsburgo, de su carnalidad concreta e irrealidad iridiscente, que resplandece como la madera podrida de la fábula, luminosa y fosforescente de noche, pero que por la mañana descubre su podredumbre, el esplendor de la putrefacción. Chernopol-Czernowitz, escribe Rezzori, es la ex capital del ex ducado de Bucovina, cedida por el ex imperio otomano al ex imperio de los Habsburgo e incluida en el ex reino de Galitzia, después uno de los ex países de la corona de los Habsburgo, más tarde ciudad ex rumana y ex soviética. Un mundo fabuloso, un crisol de extraordinaria cultura austriaca, alemana, rumana, ucraniana y, sobre todo, judía, además de componentes numéricamente menores.

Un mundo del que ha surgido una literatura extraordinaria: Paul Celan, encarnación y autodestrucción de ese absoluto al que Rezzori se sustrajo con la elegancia de un bailarín que en un salón atestado sortea a las parejas arrastradas por el ritmo; muchos escritores y mediadores de cultura y humanidad «hinternational»; figuras eclécticas como Klara Blum -a la que Maddalena Longo ha estudiado con gran agudeza-, judía alemana, militante comunista en Viena, Moscú y China, donde luchó por la revolución, fundó los estudios germánicos chinos, buscó durante toda la vida a su marido chino que había desaparecido en las purgas de Stalin y se mantuvo fiel al comunismo y al maoísmo incluso después de haber sido perseguida por la Guardia Roja durante la Revolución Cultural -un personaje trágicamente auténtico que se diría inventado por Rezzori- y muchos otros.

La Mitteleuropa es un mundo de ex y un mundo ex. Escritor austriaco, Rezzori se convirtió en ciudadano rumano a los cuatro años, en 1918; más tarde apátrida y no sólo, como decía bromeando, porque así tendría más probabilidades de recibir el Premio Nobel, que, hasta la fecha, nunca ha sido otorgado, en la rotación de Estados y naciones, a esa nacionalidad. «Extranjero de profesión», como dice de sí mismo el propio narrador

en *La muerte de mi hermano Abel*, y «un políglota à tout faire», él -¿quién? ¿El hombre al que hemos querido, con su pasión por pulir innumerables pares de zapatos, o el escritor de genio, o este u otro de sus personajes, o ese otro que vive en cada uno de nosotros, coinquilino escurridizo y con frecuencia embarazoso?- es un «Apátrida».

En la sociabilidad mundana del caballero austriaco que, por decencia y por esquivar el destino, esconde en ocasiones su inteligencia detrás de la máscara del conde Bobby o de algún ejemplar de la *Guía para los idiotas a través de la sociedad alemana*, está la tragedia de los Átridas, maldición y dolor que se repite durante siglos, terrible y atroz incluso cuando se baja al nivel de caricatura, de vacío mundano o de simulación mediática. «El noble epígono que está en nosotros, que conoce de memoria y llora en silencio toda la historia desde los orígenes», se dice en el espléndido *Edipo vence en Stalingrado*.

Orígenes impuros, falsificación que coincide con el inicio; incluso la inolvidable «aurora sanguina y helada» con sus «llamas rojizas, anunciadoras» que surge, en una gran página, la mañana de la caza en el *Edipo*, podría ser un efecto especial de reflectores y luces en un plató cinematográfico, pero no por ello pierde su sensualidad y su poesía, arrancada siempre a la puesta en escena y a la incompreensión del mundo. Desde los orígenes: en la *Odisea*, durante el banquete de los feacios en honor de Ulises, el aedo canta sus hazañas y el héroe llora -el noble epígono que llora en nosotros-, porque entiende que aquellas hazañas suyas ya no le pertenecen; ya no son su irrepensible e indecible «vivido», sino que se han convertido ya en un entretenimiento y en un consumo impersonal, en el guión de una serie para una audiencia selecta.

El apátrida austriaco es un Átrida porque la cultura austriaca -tan antitrágica, irónica, barroca- se ha convertido en una tragedia después de su final: no en 1918 sino en 1938, con el *Anschluss* y con un modo de vivir el *Anschluss* que Rezzori ha retratado en esa obra maestra que son las *Memorias de un antisemita*. El yo narrador de *La muerte de mi hermano Abel* -que trata de redescubrir su identidad en la escritura, que a su vez es una diseminación centrífuga- dice que había perdido la primera mitad de sí mismo en Viena y que debería ir a buscarla allí para no encontrarla nunca. «Pero espero que usted comprenderá si le digo que la he perdido precisamente porque está ahí. Como Viena en su conjunto, también mi mitad es parte de un patrimonio museístico, por lo que es absolutamente atemporal, un muerto en una ciudad muerta. Viena se apagó ante mis ojos el 12 de marzo de 1938, y con ella mi, entonces viviente, yo vivido. Ahora se pertenecen para la eternidad, pero ya no me pertenecen a mí.»

Esa mutilación de la civilización, del yo, es más grave que la del brazo que le falta a otro personaje de la novela; una mutilación que no es sólo la espantosa barbarie del nazismo y del Holocausto, sino del mundo entero, de todos los horrores y violencias que el Holocausto resume con enorme potencia. La debilidad camaleónica del yo puede ser en ciertos casos una técnica de escape, pero se convierte en una culpa en el plano moral, cuando el horror y la violencia exigirían un yo fuerte, capaz de luchar e incluso de morir en este «buen combate»; capaz, sobre todo, de tomar decisiones firmes y claras, el evangélico «sí, sí, no, no», la antítesis de la alternancia de verdadero y falso tan fascinante en el señor Tarangolian, pero tan involuntariamente cómplices, cuando están en juego el sufrimiento, la humillación, la aniquilación humana, el exterminio.

Grisha sabe que no fue un héroe y compartir esa pasividad -esta «inconsciencia» culpable, diría Broch- con millones de actores secundarios de la tragedia (con muchos de nosotros), inocentes, porque no han hecho ningún mal, por el que siempre han sentido horror, y ni siquiera se han manchado con alguna vileza menor, pero culpables porque no se enfrentaron -no nos enfrentamos- con las manos desnudas al Leviatán, lo que ha hecho posible que chapoteara en su matadero.

En repetidas ocasiones, y sobre todo en sus últimos textos de recuerdos (relativa y, como él dice, «inesperadamente» autobiográfico) -*Flores en la nieve*, *Tras mis huellas*, *Murmullo senil*-, Rezzori ajusta las cuentas con este fenómeno. Lo hace a fondo pero muestra a la vez una reticencia evasiva ante el Mal triunfante, una reticencia que es suya y de toda una generación; lo hace sin sentido de culpa -porque sabe que se trata de un hecho de época del que él es un epifenómeno- y sin ningún tipo de retórica humanitaria antinazi, excusa demasiado cómoda para aquellos que, desde su infancia austrohúngara ajena a lo que llegaría después, se sintieron muy lejos de los alemanes, extranjeros en Alemania. Pero lo hace con una lucidez absoluta que pone al descubierto, en sí mismo y en los otros, el mecanismo de una objetiva -aunque fuera pasiva, desdeñosa e inocente- complicidad con el horror.

Si en los escritos autobiográficos o pseudoautobiográficos emerge todo esto con iluminadora claridad, en las brillantes *Memorias de un antisemita* (a veces tomadas con poco rigor por recuerdos autobiográficos, como afirma su mejor intérprete, Andrea Landolfi), su reelaboración fantástica en una obra de arte creativa lleva a comprender, como pocos textos más, de qué modo se pudo producir aquel horror sin encontrar verdadera resistencia en tantos individuos de recto sentir. Personas amigas o enamoradas de judíos y judías, admiradoras de la grandiosa civilización judía de la que se sentían también partícipes y por la que estaban fascinadas, nunca fueron capaces de cometer ni de imaginar violencia alguna contra los judíos; sin embargo, impregnadas por los (incluso mínimos) prejuicios antijudíos, por una turbia y difusa sensación de la diversidad judía,

terminaron por constituir un caldo de cultivo que por sí mismo no habría generado Auschwitz, pero en el que las semillas de Auschwitz encontraron un terreno donde prosperar.

Rezzori es muy consciente de su propia inmersión, en cierta medida, en ese caldo de cultivo. En *Memorias de un antisemita*, el antisemitismo del yo que rememora se refleja con una inquietante espontaneidad, casi inocente, porque es natural, y, por lo tanto, más objetivamente peligrosa. Es evidente que el narrador de las *Memorias* es un personaje ficticio, inventado y, por tanto, no el autor. Pero es un gran personaje precisamente porque el autor ha tenido el coraje de atribuirle las peculiaridades latentes, los prejuicios sumergidos y enterrados, los matices ocultos que caracterizan a toda una generación, a una quinta, una cultura a la que también él pertenece y que, en consecuencia, le afectan también a él, aunque sólo en cuanto exponente de ese mundo, que no es capaz de romper con ese mundo incluso contemplando su bajeza y por lo tanto sabe que en sí mismo tiene también una sombra de esa vileza, que denuncia y desprecia, *habitué* del bar de Charley en Berlín y frecuentador de la *jeunesse dorée* de Chernopol, que no son precisamente centros de resistencia; *habitué* irónico e incluso despectivo pero *habitué* al fin y al cabo.

Pero Rezzori lo reconoce y lo revela, y es aquí donde radica su gran contribución moral que, más que salvarse a sí mismo, ayuda a salvar a los otros porque les ayuda a comprender -premisa necesarialo que deben combatir. Chiusano, su gran admirador, ha subrayado el componente moral de la escritura de Rezzori, que a menudo juega con la dimensión frívola y superficial de la existencia. Grisha posee una cualidad que no es muy frecuente y que constituye la poesía de sus pasajes más hermosos: el desencanto, la conciencia. Creo que no ha desdeñado jugar a veces en la vida, como *flamateur*, con baraja falsa, si era necesario, pero siempre dándose cuenta de ello y no mintiéndose nunca a sí mismo, como hacen casi todos. «Tú puedes contárselo a los otros -le dije una noche en Múnich, después de haber visto juntos en el teatro al gran Charlie Rivel y la melancolía de su irresistible comicidad- pero no a ti mismo, si pecas, sabes que pecas y no elaboras (como se tiende a hacer con frecuencia) ideologías y teorías para dorar la píldora y justificar tus errores.» Tal vez por esta razón, a veces me parecía reconocer en él -a pesar de la diferencia de años, costumbres y valores- a un amigo y un cómplice, a un compañero del colegio. Por otra parte, los personajes del *Armiño* se habían convertido para mis amigos de Trieste y para mí, cuando éramos muy jóvenes, en las figuras emblemáticas de las categorías en las que clasificar a las personas: decíamos, por ejemplo, ése es un Turturiuk, aquel otro, un Petrescu...

Esta identificación con la futilidad, que implica un retrato objetivo de su maldad potencial -de la banalidad próxima al mal, diría Hannah Arendt-, afecta tanto a la vida como a la escritura, su proximidad y su diferencia, sus fronteras borrosas y, a veces, infranqueables. El bar de Charley, el Olimpo de los esnobes berlineses, admirablemente retratados en el *Edipo*, es un mundo con el que no sólo el barón Traugott von Jassilkowski, sino también el autor se arriesga a identificarse, poniéndose y quitándose diferentes personalidades, como si fuera la ropa que la moda dicta al *viveur*.

Hay en Rezzori algo de la fascinación intensa pero flexible y de compromiso de la Venecia de la que habla en su historia, una connivencia que insinúa en algunas de sus páginas un tono brillante de conversación de salón. El poeta conmovido y doliente del *Armiño*, del *Edipo* y de las *Memorias* cohabita no sólo con el fascinante, pero profuso escritor del *Abel*, sino también con el *causeur* demasiado ingenioso de páginas desenvueltas, como el relato «En círculos elevados» y otros, entre ellos varias historias magrebina.

Pero, como dijo él en aquel diálogo nuestro, «el compromiso moral para un escritor no es otro que la honestidad, la manifestación de sí mismo, testimoniar y no predicar, mostrar las cosas en lugar de sugerir o de imponer una postura. Para un escritor, el juicio debe surgir de la representación y no debe ser impuesto desde el exterior». Y esto lo ha hecho admirablemente con el *Edipo* y, sobre todo, con las *Memorias de un antisemita*, un libro esencial para comprender de manera concreta, física, en la piel, la distante y aparentemente inocua génesis del Mal por excelencia. El narrador que, perplejo y desconcertado, se suma al desfile que celebra el *Anschluss* en Viena es un retrato memorable que explica cómo pudo ocurrir entonces lo que ocurrió. Como dice en el *Armiño* Madame Aritonovich a la pequeña Tania, «no espero que lo apruebes, sólo que lo comprendas...».

Este yo busca la parte perdida de sí mismo, como Nagel, un personaje de *Abel*, tiene la sensación de mover los dedos de la mano derecha, amputada junto con todo el brazo. Busca la parte perdida «sólo donde es posible buscarla: por tierras, paisajes, nubes, ciudades [...] Sí, señor, son sobre todo las ciudades las que, a veces, con sus luces, olores y sonidos, colores, formas y estados de ánimo, hacen renacer en mí estados de ánimo, formas, colores, sonidos, olores, efectos de luz de toda una época (por sorpresa: de manera dolorosa y al tiempo apaciguadora y, por desgracia, sólo durante brevísimos y fugaces instantes)».

De igual forma, nos hemos encontrado con una afinidad electiva en esto, porque yo también creo que el mundo es un espejo de nuestro rostro y que, al atravesarlo, dejamos retazos de nosotros mismos en lugares y paisajes, pero también en el corazón y los ojos de algunas personas, como jirones de un vestido rasgado por arbustos espinosos durante una carrera para escapar. Uno de los libros de memorias de Gregor von Rezzori, *Flores en la nieve*, lleva el subtítulo «Retrato para una autobiografía que nunca escribiré». El yo se busca en los retratos de los otros, en las cosas, en las cosas ocurridas, más que a él, en torno a él. Es la única manera

auténtica de hablar de sí mismo; sólo a través de lo que contamos de los otros, amigos o enemigos, paisajes, acontecimientos, vicisitudes de no importa quién, animales, guerras, muertes, pasiones propias o ajenas, se puede comprender algo de lo que somos, nuestros amores, nuestros dioses, nuestras fobias y nuestras obsesiones.

En su última obra, la novela *Caín*, Rezzori lleva al punto culminante el juego de espejos entre el yo y los otros, con los tres personajes que dicen «yo» -observa Landolfi- y con la contaminación de novela inacabada y tema cinematográfico inexistente, ballet risueño de profundo dolor. ¿Novela como construcción o como deconstrucción? Es difícil decir cuál de las dos es la forma más alta. En el *Armiño*, el señor Tarangolian canta una loa a una hoja de arce marchita, transformada en una fascinante filigrana de venas y nervaduras finísimas: esa hoja es la paradójica idea y verdad de sí misma, es la belleza suprema, la esencia del arte, pero ese arte es el resultado de la destrucción. «¡Ah -exclama el prefecto-, desde ya os lo digo, mis queridos amigos, aprended a amar la destrucción!»

El continuo movimiento y ajuste de la perspectiva y de los bastidores del escenario es una técnica de sustracción y, por lo tanto, de resistencia a la abstracción que cada vez absorbe más al yo, cuya única profesión puede ser la de «contemporáneo, comparsa en un drama con epílogo ignoto. Media docena de directores, veinte millones de apuntadores». La escritura se adentra en esta impersonalidad, extrayéndola de lo indistinto, pero también contribuyendo a hacer del yo un anónimo haz de percepciones. Cuando en el *Edipo*, el barón Traugott se dispone a redactar su artículo de moda, fija la mirada en las páginas vírgenes del cuaderno con el vacío mental lleno de tensión, que la creatividad literaria «es capaz de suscitar para extraer de las profundidades de la sensibilidad artística el sonido agradable de las primeras frases tan determinantes. Es bueno que usted sepa que éste es un estado de completo extrañamiento [...] como si los órganos sensoriales se vaciaran y volvieran a cerrarse en sí mismos; algo que puede usted imaginar como una ampliación de la personalidad en una cavidad de tierna carne, en cuyo interior los sentidos, excitados al máximo, tantean con cautela, como las expertas antenas de caracoles. Las visiones soñadoras y melodiosas pasan a través de este sugerente vacío interior como las ninfas del Rin por el escenario de la ópera, mientras entre ellas bulle la materia, fundida en una amalgama tosca, empujada aquí y allá por tentáculos lentos y fluctuantes, analizada, seleccionada, sopesada y descartada. El autor se suma e incorpora como levadura, sin quererlo, y abandonado a merced de la operación que se está realizando».

Rezzori, ha escrito Marino Freschi, transforma la Mitteleuropa en lengua. La vieja Austria, paisaje del artificio, montaje de citas y, sobre todo, anacronismo, ha proporcionado a Rezzori el sentido del mundo como «malentendido» y de una «esfera intermedia de la realidad [...], esa extraña luz de acuario en la que vivíamos y no vivíamos, que era tiempo, pero no nuestro tiempo...». Ese tiempo no suyo es también no nuestro y, sin embargo, nuestro: el tiempo de estos años, de hoy, de aquella transformación del mundo que está produciéndose ahora, exasperando aquel «delirio de muchos» que, según Robert Musil, es nuestro ser. Y Rezzori, el epígono de la inexistente y carnosa Teskovina, es el precursor de lo que está viviendo ahora el mundo occidental y de aquello en lo que se está convirtiendo, en una metamorfosis de la sociedad que incluye sentimientos, valores, juicios y al hombre mismo, su naturaleza, su sustancia física, transformándolo verdaderamente en otro, el «superhombre» nietzscheano, un nuevo estadio antropológico que supera las fronteras del individuo humanístico, del yo milenario.

Las propias cosas, la objetividad del mundo, parecen disolverse; se ha dicho que los bits, abstractos e inmateriales, están sustituyendo a los átomos, a la realidad corpórea, física; la experiencia parece pertenecer a todos y a ninguno, el yo parece hacerse pedazos y también parece reproducible a nuestro antojo. La virtualidad sustituye a la realidad, en un proceso que cambia los sentimientos, las percepciones del individuo y por tanto su naturaleza, cambiando su historia y las formas de contarla. Tal vez se produce, en tiempos mucho más veloces de como ocurrían en los milenios y siglos precedentes, una mutación antropológica, que produce un tipo de hombre nuevo y aún desconocido, cuya unidad está escindida, un tipo de hombre genérico e intercambiable, semejante a las antiguas figuras míticas, que son y no son individuos, que son todos y ninguno.

Rezzori es el poeta de una «abstracta esfera intermedia de la realidad» que es también la esfera en la que nos movemos hoy; el bazar de Chernopol es un taller artesanal en el que se construyen, sin creérselo del todo, los replicantes ahora dominadores de una civilización mundial, cuya capital no es Chernopol ni Viena, sino más bien Nueva York, la «New York, New York!», tan familiar para Rezzori como las otras dos ciudades y quizá, en el fondo, no muy diferente de ellas, en la manera seductora de autorrepresentarse. Se promete a todos, en vano, una inmortalidad digital y una clonación impersonal, y a nosotros nos vale hoy lo que el escritor afirma en el *Edipo*: «Quédate tranquilo, ninguno de nosotros morirá jamás. ¿Cómo podría suceder? De hecho, nosotros no existimos, egregio amigo.»

El bar de Charley, centro de los esnobs berlineses y de su vida trivial durante los años de entreguerras, se convierte así en el espejo de lo efímero, y de esa realidad que se hizo y se va haciendo cada vez más palpable, una realidad que sólo existe en las imágenes multiplicadas en los periódicos y la pantalla del televisor, que desaparecen y se sustituyen súbitamente pero que también se conservan para siempre contenidas en un

disquete; la inmortalidad garantizada y la vida conservada, no ya en la memoria infinita de Dios, sino en una clave del sistema informático, toda la enciclopedia de los muertos (de los vivos muertos) de Danilo Kiš en un par de centímetros cúbicos.

La fatuidad de la moda y el erotismo más fugaz se convierten en el angustioso autoengaño necesario para soportar tal insostenible fugacidad, mientras en alguna parte bulle ya la lava que cubrirá e inmovilizará todas las cosas. No queda más que confundir con la futilidad -y si es necesario con la superficialidad- la melancolía que oprime el corazón, la soledad dolorosa, la nada que todo lo traga, la oscuridad vacía de la noche en la que «la guirnalda de los días colgaba como papel colorido y arrugado». ¿Qué promete o presagia la insulsa cancioncilla que flota en el aire? «Flor de saúco, flor de rosa, cuando veo a mi esposa...» En esta devastación del corazón, el cuidado minucioso y apasionado por una estúpida corbata puede asemejarse a las locuras amorosas por una *top model* como Gloria, narrada -¿evocada, inventada? El autor ha proclamado siempre su propia «incredibilidad» por Rezzori en las memorias tituladas *Tras mis huellas*, bellísima, artificial y trágica en la fragilidad del artificio y del convencionalismo de *star* que inútilmente protege esa fragilidad.

Rezzori es un intenso poeta del eros en sus variadas facetas, desde el sexo brutalmente inmediato al cómicamente perverso; de la fugaz aventura que, sin embargo, posee la eternidad del instante a la ternura profunda; de los pequeños y astutos engaños hasta la perdición nostálgica y total que recuerda a la muerte, porque está siempre acompañada, en su exigencia de totalidad, de la conciencia de su hiriente insuficiencia; del conocimiento de que -como se dice en *Abel* «el encuentro de dos seres es como el choque de dos bolas de billar: siempre hay un único punto de una que toca un solo punto de la otra».

El amor -tanto el brevísimo como el que dura toda una vida- es nostalgia de salvar la existencia de su caída en la nada, como cuando el señor Tarangolian, antes de partir, deja errar sus ojos por las cosas y los rostros para absorber su visión, para colocar esos puntos en un sistema geométrico del que su memoria pueda servirse como de un signo taquigráfico, para que toda la realidad de la habitación parezca confluir y condensarse en la punta encendida de su cigarro.

Pero si el eros limita platónicamente con la nada, es también un elemento consistente; la página de Rezzori se vuelve corpórea, sanguínea y terrosa cuando entran en juego la carne, las cosas, los olores, los cuerpos, el hambre, el deseo, los objetos que se llevan en la mano, como los rifles en las inolvidables páginas de caza. La sensualidad, garante de lo tangible y de todas sus complicaciones apasionantes y desastrosas, es la clave de la vida, una verdad que el judaísmo conoce mejor que cualquier otra cultura: «Vosotros los *goyim* tratáis de actuar como si no tuvierais un *potz* y las mujeres un *pirgue* entre las piernas», dice Wolf en las *Memorias de un antisemita*. Si en *La muerte de mi hermano Abel*, el yo se disgrega, sobre todo, tratando de escribir su propia disgregación -en un naufragio que se traga la propia novela-, el sexo, a diferencia de la escritura, da sustancia -aunque brevemente- a las cosas y las personas que las manejan.

El protagonista del *Abel* se disgrega, porque busca poner orden con la escritura. Esto es mortal. De hecho, incluso a Tildy, en el *Armiño*, lo que «le interesa es que a su alrededor haya orden», pero todo orden se asemeja y conduce a la muerte, así como las uniformes columnas de soldados -en el gran capítulo sobre el ejército alemán- se desorganizan durante la batalla para reagruparse en la perfecta simetría de las cruces alineadas en los cementerios. Incluso el amor absoluto, el *amore-perditio*, es mortal. Es el intento de vencer la soledad, de alcanzar la relación total y no sólo el único punto de encuentro entre las bolas de billar; para alcanzar el infinito, es decir, la destrucción. La salvación para Rezzori, poco amigo de lo absoluto, reside «en lo asintótico. Acercarse lo más posible a las curvas hiperbólicas eternamente hostiles de la tesis y de la antítesis, sin identificarse nunca con ninguna de las dos; llevar la evidencia al infinito...».

El amor anula. La persona, dice la etimología que se remonta al teatro antiguo, es una máscara; Tildy se hunde cuando detrás de la máscara de Mititika Piovarchiuk, la prostituta rutena, vislumbra la nada. Tildy se enamora de Mititika y el amor lo aparta de lo particular -de su sólido decálogo de valores y de formas- para dirigirlo a lo universal y así a la muerte. El amor permite la anagnórisis definitiva, que abre un vacío detrás de la máscara de Mititika y detrás de los rostros posibles que la máscara deja destellar. Tildy se arroja a ese abismo que se le anuncia tras los encantadores y perdidos ojos miopes de la joven, para encontrar el núcleo profundo y oculto de su yo, la verdad del ser. Pero el propio ser es una máscara, una nada sin fondo. Si no se quiere sufrir en prisión, piensa Tildy, hay que amar la propia prisión, las formas que nos mantienen en cautiverio. Pero es demasiado tarde; el héroe de la forma se abandona a lo universal, al amor, a lo informe, y se anula, «pierde su rostro». El tranvía que lo aplasta, reduciéndolo a papilla, sella la burla que la vida inflige a su pasión, «la sublime banalidad de la muerte» que corona su intento de «poner una cara en el marco de la máscara».

El encanto de Rezzori está también en la sonrisa con la que «la impotencia expansiva y catastrófica del mitteleuropeo» sobrevuela elegantemente sobre sí misma. Su amistad es un regalo que tuve y me siento orgulloso de que me haya dedicado uno de sus mejores cuentos, «Skutschno», donde hay un personaje, el doctor Stiasny, que desciende del señor Tarangolian del *Armiño*, tan querido por mí, y que tal vez nació de algunas conversaciones nuestras, no sé ya si en Viena, en Trieste, en Múnich o en Nueva York.

Lo conocí en el 65, en Roma. Él pronunciaba una conferencia y leía algunas páginas en el Instituto Goethe, en Via del Corso; fue, como se dice, una estupenda velada, muchas personas de la alta sociedad y del mundo de la cultura; yo me presenté con el uniforme de soldado raso, porque estaba haciendo el servicio militar en Roma y, aunque ya había publicado el *Mito de los Habsburgo*, ni siquiera era cabo. Todavía recuerdo la incomodidad de un general, que no sabía si tutearme, como acostumbraban a hacer los oficiales con los soldados, o tratarme con más respeto, por lo que permanecía en silencio mientras nosotros hablábamos en alemán. Después, como yo tenía que regresar al cuartel, hizo que me llevaran en su coche, uno de esos grandes automóviles azules del mando con bandera, y en el cuartel, de donde había salido unas horas antes, después de fregar la habitación, me vieron regresar con el conductor del general..., como Cenicienta a medianoche, aunque serían las nueve y media. Casi podría ser una de las historias magrebina de Grisha.

Podría recordar muchas cosas -confidencias, complicidades, solidaridad saludablemente algo canallascas; él, siempre con su gran estilo, incluso en las debilidades o en las ocasiones cómicas. Me acuerdo de una comida en mi casa de Trieste, con él y algunos de sus conocidos aristócratas, en cuya casa habíamos cenado la víspera, y del risotto de Marisa, que, como él admitió, había superado en mucho a la cocina nobiliaria, pequeña victoria de la burguesía sobre la aristocracia. Recuerdo un congreso en Alpbach en 1977. En una mesa redonda, Rezzori se sentó con tres obstinados y agresivos escritores de vanguardia del grupo de Graz, tres escritores excelentes. Auténticos y desvergonzados en su sinceridad provocativa y dolorosa, hablaban de arte y de infelicidad, alardeaban del drama de su trabajo y parodiaban irónicamente la institución cultural que en aquel momento los celebraba. Rezzori se sentaba aparte, aceptaba sonriente que el público lo descuidara por los tres jóvenes poetas experimentales. A la adolescencia irresoluta y auténtica de aquellos tres oponía la incrédula sabiduría de quien no se toma muy en serio el mundo y sobre todo a sí mismo, la resuelta melancolía de quien vive en lo inauténtico y sabe, a veces, expresarlo.

Afable, despreocupado y distante, Grisha decía alguna frase convencionalmente cortés que nunca afectaba a su persona ni su obra, disimulaba su inteligencia en lugar de airearla. Si hubiera estado en una mesa de juego o en una fiesta, en lugar de una mesa redonda, probablemente habría ganado al póquer a los otros tres o habría cortejado como un maestro a sus amigas. Mientras tanto, el público dirigía a los tres negadores de la literatura tradicional preguntas sobre la inspiración, la poesía, la creación artística. La aureola del poeta flotaba en la sala en torno a los intérpretes de la controversia; las musas besaban la instantánea, ingenua y orgullosa propuesta de la poesía que, quemándose en el instante, cree cambiar la realidad, no el cínico y resignado anhelo del narrador que, aun cuando su palabra llegue a durar un poco más, no cree que eso salve al mundo. Los tres representaban la áspera arrogancia de la pureza; Rezzori, el convencimiento de que todo, en la vida, se concluye y resuelve -como él mismo dijo en otra ocasión- con el mero paso del tiempo. ¿Cómo se dice en el *Edipo*? «¡Ah, realidad!»

Discurso en la entrega del Premio Rezzori 2007;
Cultura Tedesca, julio-diciembre de 2007

EL CIRCO Y EL EXILIO

«El exilio -dijo Norman Manea en un diálogo nuestro hace algunos años- expresa la esencia misma de mi individualidad, pero también de nuestra realidad contemporánea.» El desarraigo es una herida que recorre toda la historia, pero con particular violencia el siglo XX, que ha visto muchas fronteras levantadas, removidas, desplazadas, muchos pueblos e individuos que han perdido casa, patria, identidad y que se han convertido en extranjeros en todas partes y para todos, sobre todo, para ellos mismos. Esta experiencia dolorosa -que para el pueblo judío ha sido un destino milenario, pero que afecta a las más variadas gentes- es también creativa. Cada creación supone una pérdida, un éxodo; sin el exilio de Troya, Eneas no fundaría Roma y el Éxodo, como dice la Biblia, es necesario para la historia sagrada. «Mi escritura -añadía Manea en aquel coloquio- es el resultado del desarraigo y habita en las grietas, en la incertidumbre, en el desierto, donde Lévinas veía la verdadera fuente del espíritu, capaz de sustituir el suelo con la letra.»

Norman Manea -al que ya en 1983 Heinrich Böll señalaba como uno de los más grandes escritores vivos, era entonces casi desconocido fuera de las fronteras de su patria-prisión, la Rumanía de Ceaucescu donde vivía y de donde no podía salir- ha conocido las diferentes caras del exilio, su «sarcástica simetría», como él lo llama. Nacido en 1936 en Suceava, en Rumanía -más concretamente, en Bucovina, crisol plurinacional de culturas del Este europeo-, fue deportado por los alemanes a los cinco años, como judío, al campo de concentración de Transnistria, en Ucrania, y, por lo tanto, pronto vio de frente la Medusa del horror más grande que jamás haya existido. Cuando regresó a Rumanía, al final de la Segunda Guerra Mundial, Manea vivió los peores años de la dictadura sátrapa-comunista; otro exilio, porque en la opresión y en la esclavitud nadie puede sentirse en casa, en su patria.

«Me he formado y deformado en el exilio interior de una sociedad cerrada, pervertida, mezcla bizantina de demagogia, miseria y terror», ha escrito Manea. Desde sus comienzos literarios, ha denunciado la perversión totalitaria y la depravación que produce en el alma de los hombres y también de los escritores, la lenta corrupción que se adueña de la persona como un vicio que, al final, el individuo no logra separar de su naturaleza y que termina por no percibir. Todo esto le ha acarreado pesados acosos, la revocación de un premio y ataques personales, imbuidos de antisemitismo, profundamente arraigado en muchos ámbitos de su país, que ha padecido uno de los fascismos peores y más racistas. Su novela *El sobre negro* -escrita, censurada, escrita de nuevo en un arriesgado juego del escondite con la censura y, al mismo tiempo, en un desafío a esta última, y reeditada al fin en libertad- es una grotesca y espectral parábola de la relación entre la escritura y el poder, donde la censura se convierte en el tema, el obstáculo y la sustancia de la construcción narrativa.

Manea abandonó Rumanía en 1986 y desde 1987 vive en los Estados Unidos, donde enseña en el Bard College. Esta vez, «un exilio libertador, el exilio feliz de la liberación», como él dice, pero exilio, al fin y al cabo, sobre todo para un escritor que acaba escribiendo en una lengua diferente a la que se habla a su alrededor y que también él habla en su realidad cotidiana. Este exilio lingüístico -una combustión en profundidad; para el escritor, su holocausto- es ambivalente; puede bloquear o estimular la escritura, volverla artificiosa o darle nueva vida, cortar la lengua o enseñarle a hablar de un nuevo modo.

Manea es uno de esos escritores fuertes que saben crecer y crecen en el desierto; su palabra es vida, como la genciana que Slataper veía nacer de la roca del Carso. En sus incisivas novelas -como *Octubre a las ocho*, quizá su mejor obra maestra- y en sus ensayos, también éstos de incuestionable calidad, como *Payasos: el dictador y el artista*, Manea ha expresado el desarraigo y el exilio de nuestra época, en la que, como Moisés, nadie ignora que nunca han puesto ni pondrán el pie en ninguna tierra prometida. Manea es uno de los grandes escritores que se han encontrado en las fauces del Leviatán totalitario, lo han mirado de frente denunciando su potencia devastadora, pero también desvelando su seducción falsa y vulgar, su miseria de cartón piedra. El Minotauro que acecha en las tinieblas es también un torpe y ridículo esqueleto, si bien no es por ello menos terrible y mortal.

Amable, retraído, fraterna e irónicamente melancólico, rebosante de modestia y de amor por la vida, reservado y tímido pero impertérrito, de sentimientos y afectos muy arraigados, Manea hubiera preferido, sin duda, no enfrentarse cara a cara con la historia y con su «violencia aniquiladora», como la llamaba Nietzsche;

es cierto que se siente más Charlot que Aquiles. Pero Charlot, cuando, a su pesar, se encuentra en medio del alboroto, sabe pelear con igual valor que Aquiles, cómicamente impávido bajo los golpes de la historia como el payaso en el circo, invicto en medio de los palos que le caen encima. No en vano los payasos y el circo son una metáfora central de la obra de Manea. La historia aparece como un circo sangriento y trágicamente cómico, un carnaval grotesco en el que la risa es a veces feroz, a veces generosa, en ocasiones sabia, en ocasiones idiota, liberadora o prevaricadora, verdad o mentira.

La grandeza literaria de Manea consiste -por ejemplo, en obras como *Felicidad obligatoria* o *Los años de aprendizaje de Augusto el Tonto*- en su capacidad para sondear sutilmente los procesos larvados de la degradación, los recovecos de la psique y de los sentimientos en donde se elaboran los mecanismos de resistencia, pero también de la duplicidad y el compromiso, y de representar, con imaginación grotesca y atrevidos experimentos, el desencadenado y barroco carnaval de la mentira generalizada. Manea sabe que la barbarie no se ha terminado con la caída de los grandes totalitarismos y que también «la sociedad abierta y democrática atraviesa una disminución de la decencia, la generosidad y la grandeza». El escarnio blasfemo, la burla de lo humano se extiende hasta el punto de neutralizar cualquier valor, y también a sí mismo: «En el gran mercado libre y carnavalesco del mundo actual, ya nada parece audible si no es escandaloso, pero nada es lo bastante escandaloso como para convertirse en memorable.» También vivir en este mundo, para quien lleva consigo una *humanitas* mitteleuropea hecha de humor, compasión, solidaridad e ironía, es quizá una forma de vivir en el exilio.

Somos amigos -un entendimiento construido sobre muchas cosas en común, dichas y no dichas- desde que, hace años, nos conocimos en una excursión a las cataratas del Niágara durante un encuentro de escritores celebrado en Toronto, en el que participábamos ambos. Coincidimos, vestidos de bomberos, con capas de tela impermeable roja y capuchas debidamente caladas, subiendo al barco que nos llevaba a ver lo que Oscar Wilde llamó la segunda decepción de la luna de miel. Nos echamos a reír pensando también en cuántas otras prendas no menos ridículas nos ponemos, obedientes, en las ocasiones más variadas de la vida. Desde aquella vez, aunque no han faltado momentos tristes, nos hemos reído muchas veces juntos. Así, un poco por diversión y un poco por no morir.

Corriere della Sera,
24 de enero de 2002

UNA ANTIPOLÍTICA DE ROSTRO HUMANO

El socialismo de rostro humano, proclamado por la Primavera de Praga que quería conciliar comunismo y democracia, fue sofocado por la represión soviética del 68. Pero el socialismo se ha presentado siempre con esa cara, como la imagen misma de una humanidad fraterna y universal, culta y defendida en todo individuo; tal vez en esta aspiración tan elevada ha estado su debilidad, lo que ha permitido a los movimientos y a los políticos más diversos alardear y abusar de su nombre. A pesar de esto, el socialismo ha sido hasta ahora la última visión del mundo que parecía ofrecer una esperanza de gobernar humanamente el salvaje devenir del mundo mismo. Su actual eclipse es innegable, pero no implica por fuerza su muerte, como creen quienes siempre, en toda ocasión, consideran que el estado de cosas en ese momento es la etapa final e inmutable de la historia, que, por el contrario, reserva todas las sorpresas posibles, para bien y para mal.

En los países de la Europa central y oriental, asfixiados durante décadas por el «socialismo real» de los regímenes de marca soviética, los disidentes que defendieron la libertad la defendieron, muy a menudo, en nombre del humanismo aprendido del socialismo, en nombre del socialismo de rostro humano, así como la revolución húngara del 56, la hicieron sobre todo los obreros socialistas, causando -como escribió entonces Montanelli en el *Corriere*- el escándalo de los reaccionarios biempensantes. Por eso, en las últimas décadas, el legado más auténtico del humanismo europeo, sus valores «universales-humanos», se encontraba en los países del Este, entre los opositores, con frecuencia socialistas, del socialismo real, hombres todavía clásicos, individuos en el sentido fuerte del término, muy diferentes de la gelatinosa masa sin rostro en que nos estamos convirtiendo.

György Konrád es una de estas figuras que -con la rectitud y la valentía de su vida y de su obra- ayudan a mirar de frente a la historia con menos miedo y a presentarse ante la Esfinge con el corazón más fuerte. Celebrado en toda Europa y, en particular, en Alemania, Konrád, a diferencia de los petulantes críticos de salón y de los presuntuosos ultraanarcoliberales -que son tan frecuentes entre nosotros y que muchas veces, al cabo de pocos años, son las mismas personas-, no se ha permitido el lujo de coquetería intelectual alguna. Nacido en Debrecen en 1933 de familia judía, conoció la guerra, la ocupación hitleriana, el feroz antisemitismo de los nazis y de sus esbirros de húngaros -los militantes del Partido de la Cruz Flechada-, el exterminio que afectó a su familia y del que escribió con fuerza poética en la novela *Fortuna*, conmovedor y seco relato del superviviente y de la vida mutilada y apagada por aquel horror.

Fiel a los ideales de justicia y libertad, que encuentra en el socialismo y luego en la disidencia del régimen comunista, Konrád ha sido un firme y ejemplar opositor de ese régimen, y ha pagado por ello un precio elevado sin que su humanidad fraterna y cálida haya resultado dañada. Escritor inquieto y complejo, representa con gran intensidad los laberintos indescifrables de la realidad, como revela su obra maestra, *El visitante*. Es un escritor que muestra el lado oculto de las cosas, la humanidad -como dice la novela *El perdedor*- sentada en el banco frente al manicomio. Konrád encarna, como pocos, la Mitteleuropa, con su humanismo irónico, experto en el malestar y lo grotesco de la historia para así ser capaz de resistir. No es casual que su libro *Antipolítica* -recogido y reelaborado en el volumen más reciente *La tercera mirada. Consideraciones de un antipolítico*- lleve el subtítulo de «Meditaciones mitteleuropeas».

En este ensayo Konrád defiende lo humano, lo individual, lo particular frente a la agresión totalizadora de la política, no sólo la de los regímenes tiránicos, sino la de la propia política, que tiende a englobar por completo al hombre, a invadir y ocupar íntegramente el territorio de su vida. En esta guerrilla del individuo contra cualquier absorción totalitaria de su persona está la sal de Mitteleuropa y el «rostro humano» afirmado por el socialismo. Este último está decaído y la civilización mitteleuropea está desapareciendo; oprimida y arruinada por el comunismo, parece ansiosa de borrar su diversidad secular y de imitar sin avergonzarse a los nuevos ricos y a los nuevos poderosos. Como escribió Havel años atrás, cuando estaba en una prisión comunista, la falsificación que se llevaba a cabo entonces en aquellos países era un recordatorio que mostraba el latente, el destino futuro de Occidente. Hoy -dijo otro gran disidente que pasó años en las cárceles comunistas, Adam Michnik- sería necesario un «anticomunismo de rostro humano» que, si se mira alrededor, se ve muy poco.

LA IMPOTENCIA DEL PODER ABSOLUTO

Ryszard Kapuściński evoca, en una página memorable de *El Imperio*, la demolición de la catedral de El Salvador en Moscú en 1931, decidida por Stalin para construir, exactamente en el mismo lugar, el Palacio de los Soviets. El escritor polaco describe la fase silenciosa y la fase sonora de la destrucción, el saqueo de iconos y tesoros, las cuadrillas de trabajadores ocupadas en arrancar puertas de los goznes, desclavar, desatornillar, despedazar, martillar, colocar explosivos de nitroglicerina, hacerlos estallar, excavar, cargar y descargar escombros, bajo la pedante y suspicaz vigilancia de Stalin, que controlaba personalmente cada detalle, más atento a las cargas de dinamita y al desescombros de los cascotes que a la creación, en aquella misma época, de una vasta red de campos para millones de deportados y al proyectado (pronto ejecutado) exterminio masivo en Ucrania. Disparatada y funeraria, como la posterior y nunca terminada construcción del inmenso e inexistente Palacio de los Soviets -que debería haber alcanzado una altura de 415 metros, pesar 1,5 millones de toneladas y tener un volumen de 7 millones de metros cúbicos (seis veces más grande que el rascacielos norteamericano más alto de aquella época)-, aquella destrucción resultó difícil, avanzaba con lentitud; costaba arrancar las placas de mármol y los gruesos muros se resistían.

Escritor brillante, Kapuściński revela una extraordinaria fuerza poética en la representación del poder, de su monstruosidad monumental y anquilosada, y de su metafísica de cementerio. Lo vi en Udine, donde se encontraba para presentar *Taccuino d'appunti*, una selección de poemas traducidos al italiano por Silvano De Fanti. Es un hombre franco y amable, generoso en la amistad e inmune al egocentrismo tan frecuente entre los literatos. Se ha movido -a la ventura y a menudo con gran riesgo- por los caminos más intransitables del mundo y las gentes más diversas, en medio de escenarios de guerra, de revolución, de pesadilla; ha vagabundado por las tierras y culturas más remotas y escondidas, mezclándose con las cosas y los hombres, aprendiendo a leer las ciudades, las caras y los códigos de los gestos. Ha creado una literatura muy vital sumergiéndose en la realidad para luego reflejarla con rigurosa precisión, aferrando, como un perro de caza, sus detalles reveladores, incluso los más huidizos; crea con todo un cuadro, fiel y a la vez reinventado, que es el retrato del mundo y del viaje a través del mundo.

Quizá hoy en día, la literatura más auténtica sea aquella que relata no a través de la pura invención y ficción, sino a través de la observación directa de los hechos, de las cosas, de esas transformaciones enloquecidas y vertiginosas que, como también dice Kapuściński, impiden captar al mundo en su totalidad y ofrecer una síntesis de él, y que sólo permiten al poeta, como al reportero en el fragor de la batalla, apoderarse de unos cuantos fragmentos.

Es la primera vez que nos vemos en persona, pero en el café charlamos como amigos que se reencuentran y que se reconocen recíprocamente en las páginas, en las inquietudes, en las risas. Le comento que él suele reflejar el poder, sobre todo, en vísperas de su desmoronamiento, todavía en pie, pero a punto de derrumbarse. Así sucede en *El emperador* con el imperio de Haile Selassie, cuyas últimas páginas anuncian su caída; así sucede en *El Sha*, retrato de la dictadura del Sha, derrocado al final por Jomeini. *El Imperio* -otro libro magnífico- se mueve en el espacio y en el tiempo, antes e inmediatamente después de la disolución de la Unión Soviética, pero la imagen del poder que prevalece es la estalinista, terrible y desgastada.

Kapuściński es un maestro de la descripción, de la narración, especialmente de la semiología del poder, del análisis de sus signos, ritos, distancias, protocolos, gestos. El despotismo absoluto, que él refleja, hierático e inmóvil, es inmenso y mastodóntico, pero está momificado y, en última instancia, es impotente. Incluso Stalin termina por parecerse al abisinio negus Neghesti, sentado en el trono circunspecto y desconfiado, idolatrado y escrutado con temor cada vez que fruncía el ceño, pero ignorante de lo que realmente sucedía en torno a él y en el país.

El poder absoluto es inmovilidad, *rigor mortis*, impotencia; un autoritarismo eficiente debe permitir cierta dosis de movilidad, flexibilidad, incluso libertad, si realmente quiere reinar sobre los vivos y no sólo sobre los muertos, momias y maniqués paralizados por el terror, porque eso significa no reinar. Stalin contribuyó a debilitar a la Unión Soviética, a hacer de ella, con el terror, un país atrasado y decrepito.

Para Kapuściński, como para mí, vivir y escribir se confunden con viajar, un continuo traslado de

pensamientos, sentimientos, experiencias, aunque ciertamente no puedo comparar mis correrías con las tuyas por África (*Ébano*), entre los baskiros, que no encuentran su pequeña patria en los mapas, entre los turkmenos, los azeros o por los infiernos congelados del gulag de Vorkuta. También él contempla con gran preocupación el delirio étnico-nacionalista que se ha desencadenado tras la disolución del imperio soviético, esa fiebre que impulsa a toda nación, incluso diminuta, a inventarse un «Pasado glorioso», un mítico pasado de esplendor y poder, en un desvarío que provoca baños de sangre.

Este reportero es también un poeta concentrado e intenso, cuya lírica tiene un tono clásico, tersa como algunas poesías chinas y coloquiales como algunos versos de Saba; su poesía rezuma un sentimiento melancólico y a la vez cálido de la vida, consciente de que un árbol maravilloso también puede proporcionar una dura vara con la que golpear. Kapuściński se inserta en ese filón de poesía polaca altamente humana, de Miłosz a Szymborska y Tadeusz Różewicz. Es una poesía en la que hay amargas constataciones del «*lager* en el hombre» y del alambre de espino que se enreda en todos y cada uno, imágenes angustiosas como la del escultor africano que talla un rostro en la madera, buscando en vano los dos ojos y hallando sólo el vacío; epifanías de la naturaleza, palabras como «flamas coaguladas», retratos de amigos que, cuando el mundo rodó hacia la nada, ellos fueron detrás de él.

Como verdadero poeta, Kapuściński sabe que hay que escuchar con atención la voz que está dentro de nosotros, sin avasallarla con nuestras palabras. Encuentro en él un sentimiento de la vida que para mí es fundamental: la fidelidad, el vagabundear junto con las personas amadas, vivas o muertas pero presentes; fidelidad también a las cosas, a los lugares, a las estaciones del año. Este escritor, tan fascinado con la realidad y sus fronteras de todo tipo, siente, de cuando en cuando, que se apodera de él un deseo de blanco, de desierto, de vacío, de una celda desnuda, de cosas menos postizas, de silencio -como si hubiese demasiada gente, demasiados hechos y objetos, demasiado llenos-. Quien ama de verdad la vida, sin falsos énfasis consolatorios, de vez en cuando, realmente, no puede más.

Corriere della Sera,
24 de diciembre de 2004

UNA AURORA DE SANGRE

En 1990, Drago Janča, como él mismo cuenta, fue a Moscú para presentar la versión rusa de su novela *Aurora boreal* y descubrió que faltaba un capítulo. No se trataba de censura, le explicó apresuradamente el traductor al que el autor se había dirigido indignado, sino de una preocupación por la *political correctness* en su propio interés: el editor temía que aquellas páginas de parodia sarcástica que imitaban el delirio racista pudieran tomarse por ideas del autor y contribuir a la difusión de motivos antisemitas y al descrédito de Janča.

Este involuntario sarcasmo de la historia se adecua muy bien a Janča, cuya vehemencia y rigor moral y cuyo compromiso democrático son tanto más fuertes cuanto más alejados de cualquier temerosa actitud políticamente correcta. La suya es una potencia fantástica indisociable de la pasión moral, que arranca cualquier velo y saca a la luz el mal.

Es lo que sucede desde el principio de su poderosa e inquietante novela *Aurora boreal*. En un amanecer de 1938, un hombre, Josef Erdman, vaga por las calles desiertas de Maribor -la hermosa y absorta ciudad eslovena en la frontera con Austria, lugar de encuentro fecundo y desencuentro feroz entre el mundo eslavo y el alemán- y de pronto se cruza con la mirada de un hombre ensimismado, surgido de las sombras de las deterioradas casas señoriales: «Los ojos de quien teme algo [...] inevitable, algo que fatalmente ocurrirá, y que no es posible evitar.» Así comienza esta perturbadora y desconcertante novela, *Aurora boreal*.

Nacido en 1948 en Maribor (Marburg para los austriacos), Janča es un escritor esloveno que recupera y renueva con mucha originalidad la gran tradición de la novela mitteleuropea. Con su inconfundible simbiosis de poesía y conocimiento, el escritor ha indagado en profundidad en el alma humana y en la enfermedad mortal que ha devastado la civilización europea como una necrosis monstruosa de sus tejidos vitales. La cultura centroeuropea es, junto a esta enfermedad, su análisis y su representación y ha producido grandísimas manifestaciones de arte, literatura y filosofía y ha elaborado, en el salvaje ojo del huracán del odio nacional, una de las más elevadas concepciones supranacionales.

Janča, narrador y ensayista, hoy comprometido también con la edición eslovena más puntera, ha combatido siempre por la libertad, pasando incluso un año encarcelado como disidente en la Yugoslavia de Tito. También el protagonista de otra novela suya, *El retumbar en la cabeza* -un revolucionario que ha pasado por diversos infiernos de la tierra-, está en la cárcel, en la más tristemente célebre prisión yugoslava, la Livada. De esta prisión surgirá una gran revuelta, que en la fantasía se extiende también a otras rebeliones del pasado, como la judía de la Masada contra los romanos, en una anatomía poética de las revoluciones, del mal y de la violencia.

Janča ha luchado siempre contra los nacionalismos que han hecho de la Europa central un teatro del delirio y de la masacre; contra todos los nacionalismos de las amadas y ensangrentadas tierras de frontera, incluido el esloveno. Su relato *El alumno de Joyce* es la odisea de un hombre siempre fuera de lugar en el curso de los acontecimientos y constantemente agredido por la violencia de todos los chovinismos, para los cuales siempre es un extranjero y un enemigo, alguien que está de la otra parte. También en sus excelentes ensayos, recogidos en *Brioni*, Janča desenmascara el totalitarismo y su fascinación; páginas ejemplares sobre el mito de Tito y sobre el patético y falsario intento de repetirlo por parte de Tudjman.

El universo de Janča, se dice en *Aurora boreal*, es «el vibrante silencio suspendido sobre Mitteleuropa, que resonaba en las paredes de las calles de Praga y, fluctuando, llegaba casi inadvertido a morir en la costa de Duino»; un mundo en decadencia, en una sórdida y oscura disgregación que, como una proliferación tumoral, es una vitalidad irresistible portadora de la muerte. La novela de Janča es una especie de trágica resonancia magnética de esta patología de época, una radiografía implacable animada por una profunda compasión humana y por una poesía lacerante capaz de dar voz a los sentimientos, a las frustrantes preguntas sobre la verdad y la felicidad, sobre el zarpazo de la soledad.

Aurora boreal es el descenso al abismo, donde una humanidad doliente y desorientada se hunde, se corrompe y destruye; las imágenes recurrentes son las grietas que se abren en la realidad, pero también en la mente y en el corazón, y el deslizarse del mundo, de los pensamientos, de las sensaciones, de la Historia misma en este abismo cenagoso en el que todo se confunde y altera. La trama se construye sobre el encuentro

fallido de Josef Erdman -hombre musilianamente móvil, disponible y a merced de las cosas, errante y «sospechoso incluso para sí mismo», como él dice, y no sólo para la policía- con su colega Jaroslav, supuesto hombre de negocios como él, que debería llegar y no llega de Trieste.

Poco a poco la ciudad -fascinante, turbia, envenenada- absorbe al protagonista en un torbellino apático y violento; atrapado en las arenas movedizas de una burguesía decadente y ambigua, Josef Erdman pierde su personalidad, en un descenso a los infiernos, cuyos círculos son equívocos salones intelectuales y políticos, sucias posadas, nebulosas noches de alcohol y sexo, brutales explosiones de violencia. El yo se desmorona en una lenta destrucción, en una especie de descomposición en vida; su desesperada y turbia historia de amor con Margarita, flor marchita y dolorosa del final, es una gran página de poesía, una lívida luz angustiosa que, durante breves instantes, rasga en vano la oscuridad.

Aurora boreal es magistral sobre todo por su capacidad para fundir indisoluble y concretamente, sin ninguna intención ideológica, irrepetibles vivencias individuales -destinos personales triturados por la historia como la presa entre los colmillos y en el estómago de una fiera- y el destino de época de un mundo entero. Construida con sabiduría estructural, la novela alterna la perspectiva en primera persona del protagonista, la tercera persona de un cronista y el punto de vista de un narrador omnisciente, y combina perfectamente el delirio surrealista de la peripecia con la crónica y los datos estadísticos desnudos, que al citarlos acentúan lo grotesco de la realidad, que es una dolorosa y grosera autocaricatura.

Todo esto ocurre en la desgarradora epifanía del presente, donde se condensa una historia estratificada y plurisecular; la vida es un hacha que corta el cuerpo y el alma del individuo como se tala un árbol, y el tronco cortado muestra en sus círculos, presentes y vivos, todos los años y los momentos de una historia que sigue doliendo. Plazas y calles cambian de nombre dependiendo de los vencedores, se desencadena el odio nacional contra el supuesto enemigo olvidando que tiene el mismo origen nacional, eslavos que son en realidad alemanes sin saberlo odian visceralmente a estos últimos y viceversa, soldados alemanes caídos en 1919 bajo el fuego del general esloveno Majster y honrados en las lápidas tienen nombres eslovenos y así sucesivamente, en una espiral de autodestructiva contradicción, que culmina en la tragedia judía. La historia, el pasado, la locura persiguen y acosan al individuo, como persiguen al médico ruso Vladimir Semjonov en el hermoso relato «Muerte en Santa María de las Nieves».

Aurora boreal es un libro realista y visionario, con un fuerte sentido de la historia y de la sociedad y de lo que las trasciende; un libro barroco y metafísico, capaz de inspirar compasión en la burla. El título hace referencia al fenómeno luminoso del mismo nombre que el 25 de enero de 1938 incendió los cielos mitteleuropeos con un resplandor escarlata apocalíptico, descrito por Janča en unas extraordinarias páginas en las que las tormentas magnéticas causadas por el paso de manchas y reflejos solares se convierten en un incendio histórico de dimensiones cósmicas, la hoguera a la que se encamina la humanidad y la civilización. Janča tiene una fuerza poética singular al representar la violencia, la locura, la realidad distorsionada y mutilada, como revela también un cuento excepcional, «Las etiópicas, repetición»: el relato de una terrible masacre en las montañas de Eslovenia al final de la Segunda Guerra Mundial. La historia parece una repetición del horror; un episodio similar, recuerda Janča, se encuentra al inicio de *Las etiópicas*, la novela helenística de Heliodoro, pero en el antiguo texto griego, la historia, aunque sangrienta, revela el plan divino que subyace y le da sentido; plan divino que para nosotros, añade Janča, ya no es posible.

Esloveno criado en la Europa central, que en los años de la guerra fría era otro mundo respecto a Occidente -un mundo en el que «el despiadado 1945» no sólo significó el liberador final del nazifascismo, sino también el inicio de nuevas catástrofes-, Janča tiene un fuerte sentido de las pesadillas de la historia y de lo que significan para el triturado Yo individual. Si como poeta no elude el mal y su representación, necesaria para expresar sin retórica el bien y lo humano, como intelectual ha luchado y lucha como liberal humanista y racional contra la devastación que atrae con fuerza a su poesía, como demuestran sus ensayos. Ver, notar los demonios es la mejor manera de combatirlos y de no sucumbir a su seducción.

Corriere della Sera,
22 de agosto de 2006

EL FARMACÉUTICO DE AUSCHWITZ

«Es difícil, infinitamente difícil, ser alemán en el Este», escribía en 1937 alguien que se sentía muy orgulloso de serlo, Heinrich Zillich, mediocre y pintoresco escritor nacido en Siebenbürgen, es decir, en Transilvania, que oscila entre un universalismo germánico, que sería la expresión humanística de las heterogéneas tierras plurinacionales, rumano-húngaro-eslavo-austriaco-alemanas, y la fácil distorsión chovinista de este sentimiento en un nacionalismo o incluso racismo alemán.

Se refería a los llamados «sajones», llegados ocho siglos atrás a Transilvania de diversas regiones de Alemania, guardianes de una tradición alemana desaparecida y ahora existente sólo en las minorías aisladas en medio de otros pueblos, como los «suabos» del Danubio, con sede en el Banato del siglo XVIII. Enredados en la maraña de las luchas nacionales del siglo XIX (la sublevación húngara contra los Habsburgo, los serbios contra los húngaros, los alemanes contra los serbios), los sajones afirmaban su autonomía; no querían reincorporarse a Alemania (que, como Austria, pensaban que los había abandonado y traicionado), sino ser «los alemanes de Transilvania». La Segunda Guerra Mundial los arrastró -a veces de manera pasiva, otras criminalmente partícipes de ese nacionalismo que, a menudo, se desencadena entre las minorías que viven en la frontera- a la infamia y la catástrofe del nazismo, que marcó el final del gran papel de Alemania en Europa y, sobre todo, en la Europa del Este.

Después de la guerra, sufrieron una deportación masiva impuesta por los soviéticos y el régimen comunista de Rumanía. Creo haber visto, hace veinticinco años, el último vestigio de la presencia alemana real en Transilvania, al viajar por aquellas ciudades con antiguas torres de estampa medieval (Kronstadt-Braşov, Hermannstadt-Sibiu, Klausenburg-Cluj); los «sajones» se marchaban, sobre todo los escritores, abandonaban las tierras que durante siglos había sido también suyas y en las que reinaba Ceaucescu. Ahora viven casi todos en Alemania; el único escritor que, según creo, sigue allí, y al que conocí en Sibiu, Joachim Wittstock, manifestaba ya entonces, en uno de sus poemas, «la preocupación por lo que se pone amarillo». Bárbara y autodestructivamente desarraigada y casi ahogada por el régimen comunista, la minoría alemana había perdido el sentido y la función de su existencia comprometiéndose con el nacionalsocialismo. Sólo después de Stalingrado -simbólica expiación y ruina del dominio alemán en el Este- ha recuperado su trágica legitimidad, dijo Dieter Schlesak hace unos años en un congreso en Trieste, pero entonces estaba casi borrada.

Nacido en 1934 en la más encantadora de las ciudades de Transilvania -Schässburg-Sighișoara, con sus casas góticas y las torres de los antiguos gremios de artesanos-, Schlesak es un notabilísimo escritor que ha vivido las contradicciones de su identidad como autor de lengua alemana en Rumanía como un destino de frontera. No se trata sólo, por supuesto, de la geopolítica de su vivencia personal, sino de la frontera existencial que, tan a menudo en la historia contemporánea, atraviesa y divide no sólo los territorios, sino también y sobre todo a las personas, sus corazones y sus cerebros, separando al individuo de su lengua, de su mundo interior, de sí mismo. Para el gran poeta alemán Paul Celan, nacido en Bucovina, su lengua madre se transformó en la lengua de los asesinos de su madre, que murió en Auschwitz; también el ideal socialista se convierte en las falseadoras consignas del partido momificado; heridas cuya cura, con frecuencia, no es más que otra herida y otra división.

Dieter Schlesak vive hace varios años en Italia, en Camaiore. En sus poemas alcanza el límite del lenguaje, enfrentándose -ha escrito Luciano Zagari- a la afirmación de Adorno, según la cual es imposible escribir poesía después de Auschwitz, consciente de que sólo moviéndose en los límites de esta prohibición, en los confines de lo humano y lo decible, puede hacer que florezca en esa tierra de nadie una palabra poética. En muchas obras, en particular en las narrativas, Schlesak se ha aventurado en esta tierra de nadie de la historia contemporánea. La identidad sajona-transilvana, el asentamiento en una pequeña patria y en la comunidad de una minoría parecería y podría ofrecer, al menos en el recuerdo, una cálida casa natal que protege del frío del mundo. Sin embargo, la tierra natal produce a menudo bárbaros y salvajes, como los feroces guerreros nacidos de los dientes del dragón en el mito griego, o transforma, en medio del torbellino de la historia, a apacibles compatriotas en verdugos. Schlesak ha dedicado a esta metamorfosis infame su último libro, *Capesius, el farmacéutico de Auschwitz*, una novela-verdad construida con la cita de los horrores y de su tranquila

ejecución, un gran libro que golpea como un puño. Viktor Capesius era farmacéutico en Sighișoara, un buen vecino de la familia Schlesak. Una fotografía de 1929 lo muestra sonriente en un establecimiento de baños de la ciudad, con algunos conocidos. Años más tarde, Capesius se encuentra en Auschwitz enviando a la cámara de gas a muchos de sus vecinos, a los que selecciona personalmente y manda desnudarse para ir a la ducha. Desde la farmacia del campo distribuye las dosis de Zyklon B, el gas letal. El idilio de la provincia se convierte en el más atroz y fétido matadero de la historia, los comensales de las alegres sobremesas dominicales en las colinas de Transilvania se dividen en asesinos y asesinados, en el nido familiar de la provincia se incuban huevos de monstruos. Capesius, condenado a nueve años de prisión, vivió y murió después en paz.

El potente libro de Schlesak -en el que únicamente hay un personaje imaginario, el deportado Adam, quien, sin embargo, cuenta hechos objetivos y palabras referidas en realidad por las víctimas y el verdugo, y en el que el narrador es sólo un impersonal registrador de acontecimientos, testimonios y declaraciones recopiladas- es un inolvidable fresco del mal, digno de *La indagación* de Peter Weiss y, en su seca sobriedad épica, no menos intenso. Capesius no es el único; es uno de los muchos tíos y amigos de familia que se revelan ogros de cuento, inefablemente incapaces, incluso más tarde, de comprender lo que habían hecho.

Por el libro desfilan -a través de detalles cotidianos, banales y horripilantes- protagonistas y comparsas del horror; Mengele y Nyiszli, el médico judío obligado a actuar como su asistente, verdugos anónimos de inaudita brutalidad e imputados, como Capesius y otros, que relatan verdaderas atrocidades sin comprenderlas. Entretanto, algunos sajones de Transilvania no son conscientes de ser judíos hasta que se dirigen a la cámara de gas, cuando siempre se habían creído simplemente alemanes del Este, y los niños gitanos, también destinados al Zyklon B, juegan a imitar la selección que cada día decide a quién le tocará ser gaseado. El libro de Schlesak muestra que, como decía Melville, la verdad es más inimaginable que cualquier ficción y cualquier fantasía.

Corriere della Sera,
19 de marzo de 2007

REGRESO DEL INFIERNO

Todo viaje, como bien sabía Gadda, tiene que ver con la muerte, es una carrera contra el tiempo y en el tiempo, un rescate y un adiós, un precipitarse en el cambio que desmorona el sólido paisaje familiar de la vida y surca el rostro de quien lo atraviesa. «¡Oh muerte, viejo capitán, ya es tiempo! ¡Levemos anclas!», dice un famoso poema de Baudelaire. Pero una cosa son las metáforas y otra cosa es la realidad; *El largo viaje* -como el título de su libro- realizado por Jorge Semprún, que cita con frecuencia los versos de Baudelaire, lo llevó, durante la Segunda Guerra Mundial, de Francia (donde fue capturado por la Gestapo como militante de la Resistencia) al campo de concentración nazi de Buchenwald, el lugar de la muerte más mortal y atroz de todas.

Consagrado por el Premio Formentor en 1964, *El largo viaje* es el libro más conocido de Semprún, autor de numerosas novelas, escritos autobiográficos, ensayos, guiones de películas famosas. Este libro forma parte de nuestra existencia, nos ha enseñado a plantar cara a la abominación y a conocer la magnanimidad de que es capaz el hombre. Si bien completa y perfecta, dicha obra es al mismo tiempo un libro abierto e interminable, constantemente retomado y puesto en cuestión por el autor en otros escritos, con imborrable fidelidad y, no obstante, con estados de ánimo y sentimientos diferentes cada vez, modificados, enriquecidos y sometidos a la prueba de la vida vivida entretanto.

Cuando Semprún regresó de ese viaje infernal y se vio -según dice en otro libro fundamental, *La escritura o la vida*- como «un superviviente de servicio» y desempeñando el «oficio de escapado de la muerte», escribió el mencionado libro, casi veinte años después de la deportación; el autor requirió un largo período de maduración para conseguir que fructificara la contradicción a la que alude el título citado. La vida -sobre todo tras el infierno del campo de concentración- exige el olvido, al menos parcial, para que no la reabsorba por completo la muerte que había impregnado todas sus fibras y se había fijado en la mirada -que conserva las imágenes del horror- y en el olfato -que todavía puede percibir el hedor fecal-. La escritura es necesaria para dar sentido a su propia existencia, pero también para hablar en nombre de quienes no volvieron, para decir lo que es tan difícil decir a quien no vivió Buchenwald y, fatalmente, no puede, no quiere o no es capaz de escuchar realmente a quien habla de la Gorgona.

Por eso, dijo Semprún en un diálogo con Elie Wiesel, «la mayoría de los supervivientes, como fantasmas, no hablan». Pero la escritura lleva otra vez a la muerte, «me encierra en ella y me asfixia», distrae del oscuro, opaco y necesario impulso de vivir a pesar de todo y esparce de nuevo en el aire el olor a carne quemada que subía de la chimenea del campo -aquel «olor extraño», decía Léon Blum, deportado cerca de Buchenwald, pero ignorante de lo que sucedía en el campo. De modo que, escribe Semprún, «sólo puedo vivir asumiendo esta muerte a través de la escritura, pero escribir me impide, literalmente, vivir».

Semprún ha logrado el milagro de superar esta alternativa letal, viviéndola a fondo. No ha pagado a la vida ningún precio de olvido, no ha encerrado ni domesticado la experiencia del Mal radical, de un absoluto de lo humano-inhumano, pero no se ha dejado constreñir al papel del «excombatiente» y no ha permitido, aun dando testimonio de aquel horror, que su vida quedase bloqueada en su obsesiva repetición. Así pues, mostró lo absurdo, pero también el significado profundo de vivir después de ser atravesado por la muerte; heridas incurables infligidas por el campo de concentración, pero también el ejercicio de la dignidad, el coraje, la gallardía, incluso de la felicidad que la vida, a pesar de todo, puede arrancar a la desolación total.

Nacido en Madrid en 1923 y exiliado de niño en Francia con su familia antifranquista, Semprún creció en París y escribió sus libros en francés, en un idioma que no es su lengua materna, viviendo así el desarraigo y la falta de patria, y anotando irónicamente, después de la liberación del campo, la precariedad, en su caso, de la expresión «ser repatriado». Fichado en Buchenwald como «rojo español», después de la guerra militó en el Partido Comunista de España, en el que desempeñó funciones relevantes trabajando clandestinamente en la España de Franco bajo el nombre de Federico Sánchez, del que más tarde también escribió una autobiografía. Tras ser expulsado del partido, se convirtió en un crítico implacable de sus errores y horrores. En sus libros también denuncia -incluso en sí mismo- la «glaciación parcial y partidista» de su pensamiento durante su etapa de actividad en el partido, la «falsa moneda de nuestro discurso ideológico», el aspecto «vetusto y

ridículo», la osteoporosis política y «la ilusión criminal» comunista, su «injusticia social más abyecta y opaca» y recuerda el campo de concentración que los soviéticos instalaron durante unos años en Buchenwald después de la caída del nazismo.

Pero su durísima denuncia está impregnada de piedad y caridad hacia sí mismo y hacia sus compañeros de viaje. No reniega de los ideales en cuyo nombre combatieron en las filas comunistas él y muchos otros, los «oasis de coraje y fraternidad», los «sentimientos más puros, los compromisos más desinteresados, los más fraternos impulsos» suscitados por aquella idea fracasada estrepitosamente, «la cara oscura» de muchos destinos heroicos y trágicos, «la atención a la idea del hombre». Su anticomunismo radical, que no absuelve de nada, muestra una sincera comprensión humana similar a la de Koestler, Wright o Valiani, predecesores en el desenmascaramiento del «dios que ha fracasado», y no tiene nada que ver con el arrogante desprecio de muchos conversos más recientes, que no conocen una virtud reiteradamente reclamada por Semprún y sin la cual no se es nada.

Semprún también ha sido uno de los protagonistas de la España posfranquista como ministro de Cultura en el gobierno de Felipe González. Cuando se retiró de ese cargo, se fue diciendo, como el título de su libro, «Federico Sánchez se despide de ustedes», empleando el nombre de su álgido alter ego en la lucha clandestina contra el franquismo. Semprún alterna en sus libros ficción y verdad, consciente de que las cosas verdaderas -sobre todo cuando son insoportablemente verdaderas, como las de Buchenwald- tienen que ser verosímiles y, por lo tanto, precisan de algún tipo de artificio para ser creídas. Por consiguiente, se desdobra, encomienda episodios que han sucedido realmente a personajes de algunas novelas suyas e integra sus invenciones en sus memorias, como Malraux, pero luego, en la sobria escritura infinita de su narrar, que vuelve sobre sus pasos, restablece la verdad de los hechos y desvela y analiza estos cambios, incluso convirtiendo estas adiciones, reflexiones y aclaraciones en una narración nueva y fresca que se adentra en los meandros de la vida.

Constantemente emergen nuevos rostros, hasta entonces sepultados y borrados; películas realizadas mucho tiempo atrás que, de repente, por alguna causa cobran vida y desfilan ante sus ojos empañados y heridos por la nieve del recuerdo y del olvido. Semprún es un narrador épico y sutil que se adentra en los laberintos de la ambigüedad y de la nada, conservando íntegro el sentido de lo que Saba llamaba «la cálida vida»; da testimonio de la laceración irreparable que la existencia padece a causa del mal absoluto y, al mismo tiempo, la capacidad de vivir, a pesar de todo, con la plenitud de sentimiento, con magnanimidad, con afecto y abandono. Sus libros tienen momentos de extrema desolación junto a epifanías de significado y hasta de alegría. En sus páginas se encuentran el horror y el amor, el desasosiego que vacía el corazón y el pícaro coraje que le hace frente, la nada que engulle las cosas y la fuerza sanguínea y temeraria que recupera su presencia áspera y sensual, una lucidez intelectual y moral que escribe líneas memorables sobre la grandeza de Kafka y sobre la bajeza de su desencarnada y falsa relación con Milena.

Hay grandes escritores que no han tenido una biografía y han dicho la verdad de ser Nadie. Jorge Semprún, número 44.904 de Buchenwald, que vivió la aniquilación del yo y a veces «se aleja» de su relato, es un escritor que ha tenido y tiene una biografía y una vida, uno de los pocos que conocen la vigorosa fraternidad con los demás y con las cosas; un amigo a quien se querría tener al lado cuando se teme acabar entre los colmillos del Leviatán y también cuando se vacía fraternalmente una botella de buen vino para hacer los honores, a pesar de que «la vida es, con frecuencia, una novela del horror», al tiempo que pasa.

Corriere della Sera,
30 de enero de 1999

EL MENTIROSO QUE DICE LA VERDAD

¿Qué sucede cuando la verdad sale de la boca de un mentiroso, de un impostor que dice cosas que han ocurrido de verdad e incluso ayuda a difundir, a través de sus mentiras, el conocimiento de una realidad terrible y escamoteada, que afecta al destino de los hombres y al sentido de sus vidas? «Todo lo que he dicho son verdades puestas en los labios de un embaucador. Se las he oído a compañeros que las habían vivido. Sí, soy un falsario, pero digo grandes verdades.»

Quien así habla es Enric Marco, un antiguo militante antifranquista catalán y figura simbólica -hasta el desenmascaramiento de su puesta en escena- como representante de los deportados españoles en los campos de concentración nazis. Estas palabras de aceptación de su engaño, pero no de arrepentimiento, las dice cuando acababan de desmontar el fraude y él se había convertido en protagonista una vez más, pero en sentido opuesto: el protagonista de un caso de clamorosa falsedad que conmocionó y agitó agriamente a la opinión pública española, amargó e indignó a los antifascistas admiradores suyos, y desencadenó acusaciones y defensas.

Enric Marco, mecánico de profesión, antifranquista vinculado al movimiento anarquista, autodidacta que había adquirido una buena cultura histórica y política, relata, en una larga, vehemente y apasionada entrevista concedida en 1978 a la revista *Por Favor*, cómo fue detenido en 1943 por los nazis y deportado al campo de concentración de Flossenbürg, con el número 6.448. Es preciso en los detalles, exacto en la descripción de los lugares y los ambientes y en la documentación de las atrocidades de los verdugos y en el sufrimiento de los presos; nunca pone demasiado énfasis en su persona, no alardea de héroe ni de la realización de actos de especial coraje. Como testigo, hace que hable objetivamente la infamia de los campos, el horror de aquel máximo intento de eliminar al hombre.

Todo esto aparece de forma más intensa y completa en su libro *Memorias del infierno* (1978); poco a poco, Enric Marco se convierte en un personaje oficial, el representante ideal de los deportados españoles, la voz impersonal y coral de los que han experimentado uno de los máximos horrores de la historia. Pronuncia cientos de conferencias en toda España, sobre todo en escuelas, asciende hasta la cúpula de la CNT, el sindicato anarquista que, después de muchos años de represión, renace con la caída del franquismo; recibe de Jordi Pujol, presidente del gobierno catalán, la Cruz de Sant Jordi; el 27 de enero de 2005 es el invitado de honor en la sesión solemne del Parlamento español en la memoria de las víctimas del nazismo; le nombran presidente de la Amical Mauthausen, la asociación de deportados de la que se ocupa con dedicación y eficiencia. Junto a estas actividades, que le procuran honores y la fama, pero no dinero, continúa con su oficio de mecánico de automóviles.

Mientras Marco se encuentra en Austria para preparar las celebraciones del sexagésimo aniversario de la liberación del campo de concentración de Mauthausen, con la asistencia de Zapatero, se le reclama con un pretexto desde España: se había descubierto que él nunca había sido deportado a Flossenbürg, que el número 6.448 no correspondía a su nombre, era el nombre de Nadie. Su discurso -que había escrito él mismo- lo leerá otro, un verdadero deportado, al que un Zapatero «emocionado» a causa del recuerdo de sus abuelos fusilados por franquistas y quizá también por aquella maraña de verdades y mentiras, por aquella falsificación que asomaba entre la terrible verdad del horror -sin alterar por ello su significado-, abraza al final de la ceremonia. Los supervivientes del campo escuchan el discurso escrito por Enric Marco, que dice cosas verdaderas en las que se reconocen plenamente; no es falso el texto, sino el autor y por tanto el autor no tiene derecho a leerlo y la lectura se confía a la voz de otro, fuente auténtica de las verdades sobre el campo. Marco las ha escrito, pero no las ha vivido; quien las lee en voz alta no las ha escrito, pero las ha vivido.

Mientras Enric Marco forjaba su leyenda como se teje una tela de araña en la que se acaba atrapado y asfixiado, un historiador tenaz, Benito Bermejo, seguía minuciosamente el rastro de aquel pasado que se había convertido en bandera de todos y descubría que tal pasado no existía. Enric Marco nunca estuvo en el campo, nunca recibió aquel número de registro que para millones de personas fue una real y aterradora identidad de mártires, testigos y víctimas del mal. De hecho, Enric Marco había ido voluntariamente a Alemania en 1942 para trabajar en los astilleros de Kiel.

Lo que levantó las sospechas de Bermejo no fueron los hechos que contaba Marco -siempre exactos cuando se trataba de los acontecimientos ocurridos a los deportados o de descripciones detalladas-, sino la actitud generosa y hasta demasiado franca con la que los narraba, aunque libre de exhibicionismo personal. Semprún, que estuvo en Buchenwald, escribió páginas memorables sobre la dificultad de hablar de aquel horror absoluto y Bermejo conocía de primera mano la reticencia dolorosa, la voz quebrada en la garganta, el malestar de los antiguos deportados al preguntárseles sobre su tragedia.

Enric Marco, en cambio, hablaba con demasiada facilidad de la partida de ajedrez ganada a un SS o de las gaviotas a orillas del mar en Kiel y de los niños que jugaban a hacer que levantaran el vuelo, diciendo que, incluso en manos de los nazis, se consolaba pensando que, mientras hubiera gaviotas y niños que alegraran la visión del mundo, no todo estaba perdido. Bermejo se había dado cuenta de que algo no encajaba en aquel hombre con bigote y oratoria expansiva; era extraño que hubiera regresado humanamente indemne del infierno.

Es fácil imaginar la convulsión causada por este desenmascaramiento. La Amical Mauthausen expulsa a su presidente, el gobierno catalán le retira abochornado la medalla de Sant Jordi; centenares de periodistas, lectores, ciudadanos, familiares del impostor y familiares de auténticos deportados escriben, comentan, protestan; se ponen en tela de juicio las nuevas tendencias historiográficas que prefieren las fuentes orales. Más allá de cualquier extravagancia personal, la culpa objetiva que, con razón, se le imputa a Marco es llevar, aunque sea involuntariamente, agua al venenoso molino del negacionismo. Si él mentía, se podría llegar a dudar de la veracidad de los otros supervivientes de los campos y de que hubieran existido deportados. En este sentido, su irresponsabilidad criminal, porque en estos casos no es lícito bromear o ceder a las fantasías y delirios propios.

Enric Marco se defiende con vehemencia de esta dura acusación, herido, pero no destruido por el hundimiento de su falsa imagen. Se confiesa falsario, pero dice haberlo hecho por una buena causa: lo que ha contado es cierto y poco importa que no le haya ocurrido a él, sino a otros. Lo que interesa es que sus mentiras contribuyen a difundir la verdad sobre los campos, contra las mentiras de los que la niegan. Según Marco, es como si hubiera mostrado una fotografía auténtica donde se ven horribles cosas reales que no se deben olvidar y, por tanto, poco importa quién la ha sacado o quién se jacta tontamente de haberla hecho. «Sobre lo esencial -la realidad del campo-, dije la verdad», repite; por lo demás, no es casual que el discurso escrito por él pudiera ser leído por un verdadero deportado, después de haber sido arrastrado por el escándalo, «por su calvario», como él lo llama.

Se proclama «pícaro», como los aventureros vagabundos del siglo XVII, y en este nexo de realidad dolorosa y fraude hay, sin duda, algo de picaresca. Con todo, insiste, no importa que sea o no sea él quien ha vivido aquellos sufrimientos, sino que otros los han vivido realmente y que, gracias a él, se saben. En este sentido, Marco se diferencia de otros impostores o mitómanos que se han atrevido a insinuar la ficción en la realidad más terrible, la del exterminio nazi, como Wilkomirski en Alemania. Vargas Llosa, en un artículo también controvertido, lo ha visto como «genial contrabandista de la realidad a quien dar la bienvenida en la mentirosa hermandad de los novelistas», mientras miraba con poca simpatía a Bermejo, el historiador, casi como un perro de presa rabioso que sigue el rastro de un fugitivo.

Pero Enric Marco rechaza la ambivalencia literaria de realidad y ficción; ha seguido reiterando la verdad de lo que había descrito y circunscribiendo la mentira a la firma y a la atribución del pronombre «yo». Ha afirmado que, en realidad, no fue deportado a un campo de concentración, sino que lo arrestó la Gestapo por sabotaje y se ha referido a la «inefabilidad» de la experiencia individual, diciendo que nadie puede saber si el sufrimiento de un arrestado y torturado por la Gestapo es tan diferente del de un deportado. Engaños y autoengaños, una vez más, en lo que podría ser un capítulo de la *Historia universal de la infamia* de Borges. Sin embargo, al expulsarlo de la Amical Mauthausen, la vicepresidenta, la historiadora Rosa Toran, declaró que nadie había trabajado con tanta pasión y tantos resultados por la asociación y por la memoria de las víctimas del nazismo.

Llegados a este punto, su pintoresco caso individual casi desaparece en el gran mar de mentiras colectivas de que viven las sociedades, las naciones, los Estados, la política, incluso la contemporánea, y de que -según muchos comentaristas- ha vivido España en la transición del franquismo al posfranquismo. Nunca sabremos la íntima verdad de Enric Marco, su necesidad de inventarse una vida, el estado de ánimo con que volvía a casa por la noche, después de una de sus triunfales conferencias. Nunca sabremos si, en algún momento, a fuerza de contar aquella historia, terminó por creérsela, porque no se recuerdan tanto, o no sólo, los hechos como las historias con las que nos llegan y los transmitimos. Pero de este mentiroso tal vez podamos aprender la obstinación con la que defendió la verdad de lo que había sucedido en el campo. Desde este punto de vista, Marco es mucho menos mentiroso que quien minimiza el Holocausto. También la mentira, escribió Singer, puede florecer sólo sobre la verdad.

EN TIEMPOS DEL ECLIPSE

«*Volver al mundo* -me decía hace algunos años José Ángel González Sainz, ocupado entonces en dicha obra, en un diálogo que mantuvimos en el *Corriere della Sera*- es quizá uno de esos libros que no se pueden y ya no se deben escribir...» Entretanto, apareció el libro; una novela ambiciosa que en su magnitud -por la cantidad de personajes, por el entramado de peripecias y por el cruce de puntos de vista de quienes las viven y cuentan- parece buscar el conjunto de la realidad. Una realidad caótica, desperdigada y rota, que no se apoya en nada y no reconoce ni revela ningún sentido.

Nacido en 1956 en un pequeño pueblo de la vieja Castilla, traductor de escritores y filósofos italianos y ganador de importantes premios, González Sainz -que reside en Italia desde hace varios años, primero en Venecia y después en Trieste- aborda a fondo en su narración el nihilismo, esa falta de fundamentos, ese eclipse de la verdad y la muerte de los dioses, de los valores y de los significados que, desde hace más de un siglo, parecen ser el destino de Occidente y caracterizar, cada vez más, nuestra existencia.

En su primer libro, *Los encuentros*, los personajes se reúnen y se separan en una angustiada y obsesiva búsqueda de amor, llena de nostalgia por el sentido de la vida perdido. En su segunda novela, *Un mundo exasperado*, un hombre espera toda la noche la llegada de algo definitivo; repasa la jornada y toda la existencia ya transcurrida, que en sus reflexiones -precisas y delirantes en su ansia de perfección- giran sobre sí mismas en una espiral que absorbe todas las cosas en el vacío, un vacío que hay que afrontar, representando con coraje la trágica farsa de la vida.

Volver al mundo es una novela llena de cosas, vivencias, personas, pasiones, y se adentra aún más radicalmente en ese nihilismo que la narrativa de González Sainz atraviesa como se atraviesa un inmenso teatro cuyos escenarios, luces, espacios y actores cambian continuamente. Dividida en tres partes simétricas -de las cuales la tercera retoma de forma espectacular la primera, repitiendo y profundizando en temas y hechos-, la novela comienza con unos disparos en la noche y el descubrimiento del cadáver de Miguel, probablemente el protagonista entre tantos personajes. En el funeral, que reúne, en cierto modo, las figuras importantes de su existencia, comienza -sobre todo por parte de una mujer, Bertha- la búsqueda del porqué de su muerte y de toda su vida y, en particular, de su regreso (después de muchas vicisitudes oscuras, dramáticas, violentas) a aquel valle de su infancia.

A través de la historia de Miguel y de muchos otros, la novela narra el destino de un grupo de amigos, de toda una generación -los jóvenes de los años setenta- implicada en el terrorismo, que se ha consumido a sí misma en un torbellino de errores, sacrificios, heroísmos, mentiras y traiciones. *Volver al mundo* relata todo esto por medio de una sucesión de voces narrativas, desde el monólogo-diálogo de varios personajes al verdadero diálogo; del estilo directo, indirecto y libre a la intervención de un narrador omnisciente externo cuya omnisciencia, de cuando en cuando, vacila. Las diversas voces -susurro que se pierde, pero también coro clásico- se alternan y superponen, creando ambigüedad y extrañamiento; el tiempo de los acontecimientos y el de la narración que los extrae de la oscuridad, cambia sin cesar, pasado y presente se compenetran. Será un personaje ciego como Tiresias, Julián, con su memoria individual que resume la colectiva, quien revele la verdad -la verdad o quizá lo poco de la verdad que es posible captar en el fluir de las cosas.

La complejidad estructural y la polifonía de la narración va unida a un estilo claro y preciso que permite al autor crear muchas figuras individuales concretas e irrepetibles, contar historias de violencia, amor y desilusión, evocar la lucha política armada y el exilio, material y, sobre todo, interior. *Volver al mundo* es épica posmoderna que supera el falsete posmoderno, porque sabe del clasicismo de la tragedia y del destino; es capaz de hablar de la plenitud tanto como del vacío, del amor y del odio, de la infancia perdida y del regreso a la Ítaca de la infancia, de la tierra y del desarraigo. Los personajes aceptan vivir sin nostalgia en una realidad en la que cada paso conduce a enfrentarse con la nada, pero la narración de todo esto es uno de los «grandes relatos» donde la estética nihilista posmoderna ha decretado su incapacidad y su final. Tal vez, como ha dicho una vez el autor, «es una manera de no rendirse» -ni siquiera al nihilismo y a la nada, aunque él mismo proclame su advenimiento.

ERNESTO SÁBATO Y LAS DOS ESCRITURAS

En esa extrema rendición de cuentas con el absurdo, el dolor y el amor que es *Antes del fin*, Ernesto Sábato advierte a sus lectores «que no esperen encontrar en este libro mis verdades más atroces; únicamente las encontrarán en mis ficciones, en esos bailes siniestros de enmascarados que, por eso, dicen o revelan verdades que no se animarían a confesar a cara descubierta». El escritor argentino ha escrito pocas de estas ficciones, tres novelas -una de ellas extraordinaria- en una vida de más de noventa años, que bastan para convertirlo en uno de los grandes del siglo. Sábato ha escrito obedeciendo a una necesidad existencial, cuando no ha podido evitarlo, cuando se imponía apremiante el proceso de maduración que también ha destruido muchas de sus páginas.

Es más que suficiente haber escrito en una existencia incluso un solo libro, una obra maestra como su novela *Sobre héroes y tumbas*, odisea épica de la totalidad de la vida y viaje a los infiernos, «potente fresco visionario y a la vez realista del subsuelo del alma que hemos habitado y atravesado», como escribió Enzo Di Mauro. Sin embargo, también *Antes del fin*, como otros espléndidos ensayos, dice verdades esenciales e inquietantes de Sábato: su aventura existencial, su fraternidad con los débiles y los oprimidos, su lucha contra la tiranía o la explotación, su búsqueda de la verdad, y su combate diario con el dolor y con la esfinge, el amor incluso más allá de la muerte por su Matilde (una de las grandes historias de amor conyugal) y por su hijo Jorge Federico, desaparecido prematuramente, que habla de la intensidad de una pasión tan fuerte y difícil de expresar como la que se siente por los hijos.

Hay una palabra, le dije cuando lo vi en Madrid para celebrar su nonagésimo cumpleaños, que recorre con esquiva intensidad su discurso y que, también para mí, expresa un sentido esencial de la vida, quizá una de sus posibles y frágiles felicidades: el adjetivo «compartido». Un momento, quizá sólo un silencio significativo o una existencia entera compartida en la amistad, en el amor. Él sonreía fraterno, tratando de frenar con la ironía la emoción que la avanzada edad le hacía más difícil de dominar.

Por su tono, sus gestos, por el modo en que se dirige a unos o habla de los otros, se nota que ha sabido compartir de verdad la vida: con Matilde o Jorge Federico, su mujer y su hijo, muertos mucho tiempo atrás y, sin embargo, siempre presentes, vivos, amados y consultados todos los días de su existencia; con los otros hijos y los nietos que lo rodean en su casa de Buenos Aires; con Elvira, una excepcional compañera que está a su lado desde hace muchos años y que ahora es su conexión con el mundo; con los amigos, con los chicos vagabundos e indigentes de su calle y de su ciudad a los que él -aunque, por supuesto, no ha sido él quien lo ha contado- se esfuerza en ayudar como puede, en su país, sacudido por una crisis económica, social y política que ha destruido las premisas de la convivencia cívica, el trabajo y los ahorros de toda una vida y toda normalidad tranquilizadora.

Antes del fin, como otros ensayos suyos de altísima calidad, habla de esta humanidad; pertenece a una escritura diferente a la de las invenciones fantásticas, «visiones que me representan en los detalles y en los excesos, a menudo indignos o incluso detestables, pero que también me han traicionado, yendo más allá de lo que me permite mi conciencia». Sus ensayos literarios, político-filosóficos, autobiográficos, pertenecen a otra escritura, no menor con respecto a la fantástica, sino diversa, que obedece a otras leyes y dice otras verdades, o las dice de otro modo.

La verdad de textos como *Antes del fin*, en los que el autor habla de sí mismo, de su tiempo, de su vida, de sus afectos, de sus dolores, de sus ideales, corresponde a su visión consciente del mundo y él la suscribe directamente, con su persona en carne y hueso. Es la verdad del hombre que se casó con Matilde, que presidió la Comisión de Investigación sobre los desaparecidos y sobre los crímenes de la Junta Militar argentina, que no acepta la explotación de millones de niños en el mundo, que se emociona con la dignidad de un rostro desconocido y no puede olvidar a Matilde ni a Jorge Federico, que en algunos momentos terribles pensó en el suicidio, pero se lo negó a sí mismo porque considera ilícito provocar dolor a los demás, incluso a un perro. *Antes del fin* ayuda a vivir y a afrontar la muerte, la insensatez y el mal. Su verdad es dura porque en ella se expresa y se reconoce a sí mismo, sus afectos, sus propios valores y sus propios desencantos.

En cambio, en sus obras fantásticas, resuena una voz que es suya, pero que, en parte, él mismo desconoce,

y dice cosas que van más allá de su conciencia y de sus propios principios: «Me es imposible explicar lo que he querido decir en mis novelas.» Ese subsuelo tenebroso, la trágica y terrible historia de la conjura de los ciegos, el delirio angustioso y desgarrador de Alejandra, la trastornada protagonista femenina de *Sobre héroes y tumbas*, muestran otra cara de la vida, su demencia.

En estas páginas no se pueden proclamar explícitamente fe y valores, defensa de los débiles o testimonio de los afectos; sólo se puede dar testimonio del fantasma que nace de las tinieblas, mostrar una epifanía (del dolor o de la alegría, de la gracia o del mal de vivir) que a menudo no se ajusta a la filosofía o a la concepción del mundo que profesa el autor.

También en estas páginas hay amor, grande, atormentado y doloroso, pero ese amor no es capaz de lanzar mensajes de solidaridad. Cuando un escritor habla en su nombre, dice lo que piensa y lo que cree, afirma que la vida es un bien que hay que agradecer a Dios o un mal que hay que condenar; en todo caso, comparte y suscribe su página. La escritura diurna, como la llama Sábato -la de *Antes del fin*; la de los intensos, finísimos y apasionados ensayos literarios recogidos en el volumen *El escritor y sus fantasmas*; la del manual de denuncia del horror del mundo y, a pesar de todo, de indómita esperanza titulado *Resistencia*-, le permite expresar lo que conscientemente piensa, ama, juzga, condena, espera, considera justo o inaceptable; es la escritura en la que explica sus tablas de la ley, sus sentimientos, las cosas en que cree y las infamias contra las que se rebela.

La escritura nocturna, en cambio, pone voz a personajes y a fantasmas, hace hablar también a ese otro que está en él y que a veces lo desconcierta, porque dice cosas opuestas o diferentes a las que él normalmente manifiesta. «He perdido el control sobre Anna Karénina -decía Tolstói cuando escribía la novela-, hace lo que quiere.»

La escritura nocturna hace hablar a los monstruos de la noche, el mal, los delirios del eros, la locura y la devastación. No se trata ya de la coherencia narrativa del personaje que se impone al propio autor. Escribir, en algunos casos, significa también dar voz, incluso sin darse cuenta, a esas experiencias que no se han utilizado y reelaborado en la construcción consciente de la propia personalidad y de la propia visión del mundo, pero que se han quedado olvidadas y sepultadas en algún trastero del alma, como materiales no usados para construir o decorar la casa. Cuando aparecen, tal vez nos preguntemos cómo y cuándo han caído en nuestras manos, qué relación tienen con el orden y el sentido que hemos dado a nuestra vida.

Las «verdades más impresionantes» de Sábato, las que no se atreve a confesar abiertamente y de las que quizá ni siquiera se da cuenta, escapan al control de la conciencia y, a veces, van más allá de lo que la conciencia permitiría, contradiciendo las intenciones y los principios mismos del autor y sumergiéndose en un mundo infernal, muy diferente del que el escritor ama y en el que querría moverse y vivir, y en el que, en cambio, se encuentra con la Medusa de serpientes retorcidas en la cabeza. El escritor no puede apartar la mirada de ese rostro terrible y de esa vida que ignora salvajemente los valores morales, el bien y el mal, la justicia y la piedad; desciende con una escritura a su vez tentacular a esos infiernos y los atraviesa sin velarlos ni censurarlos, sin embellecerlos, sabiendo bien que el deber de la poesía es mirar a la cara a la Medusa y no mandarla a la peluquería para que le peinen su cabeza de serpientes y la vuelvan más presentable.

Nacen así sus grandes libros: *El túnel* (1948), cuya seca y aniquiladora potencia gustaba tanto a Camus (de cuyo estilo, además, es deudora), otro gran escritor capaz de adentrarse en la nada y, con todo, continuar en la lucha por la verdad y la justicia; *Sobre héroes y tumbas* (1961), una obra maestra -junto con *Gran Sertón de Guimarães Rosa*, la novela sudamericana más importante y uno de los grandes libros del siglo- donde hay de todo, ternura y crueldad, memoria épica y laceración feroz, angustia amorosa, sacrificio, la locura más sombría, corralidad histórica y soledad. El tercero, *Abaddón, el exterminador* (1974), recupera y desarrolla, autocitándose, los temas de las dos obras precedentes, sin estar a su altura. Pero haber escrito un libro necesario para sí mismo y para todos es suficiente para dejar una huella indeleble en la literatura de una época y, por tanto, en la vida de muchas personas, y Sábato, con *Sobre héroes y tumbas*, lo ha escrito.

Todo escritor conoce, con mayor o menor intensidad, la experiencia extraña y creativa de este encuentro con un sosias o, al menos, con un componente desconocido y hasta desagradable de uno mismo. Si es un verdadero escritor, le deja expresarse, aunque prefiriese que hablara de otra manera. Hay numerosos ejemplos de autores, de Balzac a Kipling, que se ven escribiendo cosas que contradicen sus ideas políticas, filosóficas y religiosas, sus sentimientos y sus prejuicios, su forma de vivir y sus criterios para opinar, todo lo que suscriben cuando firman un manifiesto, su autobiografía o su credo. Si de su trastero surgen muy pocas de esas cosas, oscuras u olvidadas, que para ellos son incómodas, algo falta incluso en su escritura elevada, como por ejemplo en la de Calvino.

En ocasiones, estas dos formas de escribir -sigamos con el esclarecedor ejemplo de Sábato, la de *Antes del fin* y la de *Sobre héroes y tumbas*- también son diferentes en lo que al estilo, léxico y, sobre todo, sintaxis se refiere; de la misma pluma pueden proceder un discurso clásico, lineal, que habla con claridad y explica las cosas, y, asimismo, un discurso quebrado, atropellado porque brota tumultuoso y no siempre es previsible. Otras veces cambia incluso la actitud moral, el sí o no que se dice a la vida. Esa escritura que «va más allá de lo que la conciencia consiente» no puede permitirse hacer ningún juicio explícito y menos aún un llamamiento

moral; tan sólo puede dejar testimonio de una epifanía de la existencia, sin tener en cuenta si es una epifanía del bien o del mal. Sábato dice, dolorosamente, que esta escritura «traiciona» incluso la conciencia y sus tablas de la ley, porque se enfrenta, sin rémoras, a verdades incluso intolerables, que no pueden ocultarse.

Esta escritura puede ser difícil de soportar para el autor, que querría que la vida fuese diferente, más humana y menos cruel. El escritor querría que el sol, al contrario de lo que constata inmisericorde el Evangelio, no brillase igual para justos y pecadores, para los niños asesinados y para sus asesinos, indiferente al bien y al mal; querría que el sol distinguiera a los niños desaparecidos de sus abyectos verdugos. Pero cuando toca con la mano esta inaceptable indiferencia, esta verdad sobrecogedora, sabe que no puede dorar la píldora, ni siquiera endulzarla con nobles protestas, tan sólo presentarla en su desnuda violencia sin redención. Sólo de esta forma, su pluma se convierte en verdadero testigo de cargo de esa violencia.

Sin embargo, cuando el escritor coge la pluma para explicar su visión del mundo, puede y debe quejarse de ese curso insolente e injusto del sol y, quizá, convocar quijotesca a los hombres para cambiarlo. Si se descubre la cabeza con serpientes de Medusa, no es lícito suavizar esa experiencia, adaptar esa epifanía según las exigencias morales humanas, igual que antes se adaptaban los grandes libros escabrosos en ediciones para niños. Pero tampoco es lícito convertirse en minuciosos y complacidos profetas de esa revelación de la nada, proclamando a los cuatro vientos que la existencia es sólo brutalidad y horror y haciendo ostentación de pesimismo, vacío, negación, violencia y escalofrío. Los retóricos que chapotean en el escándalo falsifican su verdad, igual que los retóricos que no saben o no quieren verlo, porque lo declaman en vez de, simplemente, vivirlo y representarlo cuando llega. «Decir» que la vida es bella o fea es igualmente de mal gusto, fácil y cómodo.

La grandeza poética y humana de Sábato reside en el rigor con el que ha respetado las dos verdades, diurna y nocturna, sin confundirlas y sin hacer de una el pretexto para retorcer la otra. En este sentido, es una rara excepción entre los escritores, a veces estafadores de poca monta. No es raro que quien practica -con auténtica honestidad intelectual o con falsa retórica- la verdad diurna y afirma valores positivos se convierta en atento vigilante de la moralidad e impida el paso a las verdades de la noche, temeroso o incapaz de afrontarlas. En cambio, quien frecuenta por profesión las tinieblas, el oscuro torbellino en el que todo se confunde, a menudo aprovecha también el día para insultar a los demás, arrogándose una patente de corso que autoriza cualquier vileza, reivindicación o prepotencia. Sábato, sin embargo, se adentra en esa oscuridad en la que se descubre que no importa mucho cuánto son dos y dos y que hasta pueden ser cinco, pero cuando vuelve a la superficie, no se aprovecha para timar a los demás con la cuenta y paga lo que debe a cada uno. Y cuando sale a la pista, no lo hace como tantos colegas suyos, limitándose a protestar en manifestaciones o en salones, a firmar peticiones o a lanzar invectivas, sino poniendo en juego su vida, su tiempo y su trabajo.

No se ha limitado a firmar denuncias contra los verdugos de la Junta Militar argentina sino que, como presidente de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas y sacrificando su escritura, trabajó para reconstruir la existencia, el recorrido y la suerte de muchos desaparecidos, para saber cómo y dónde había muerto éste o el otro, con el sentimiento humano y poético de la irrepetible e insustituible individualidad de cada uno de aquellos nombres y de aquellos destinos malogrados. Es este respeto, humilde e intrépido a un tiempo, por todos y cada uno lo que constituye su grandeza humana, a años luz de los cómicos aires narcisistas comunes en muchos escritores, por lo general de medio pelo, pero también en alguno más dotado.

Cuando le hablo de su grandeza, de sus personajes, de sus historias, se retrae, agradecido y azarado, detrás de un amable «¡Bah!». El tono respetuoso y dolido con el que cuenta su ruptura con Borges, después del beneplácito de este último a la dictadura militar, nos demuestra que la rectitud moral puede ir acompañada de una profunda *pietas* carente de cualquier resentimiento. Su rostro de viejo combatiente es sereno; no hay en él rastro alguno de esa acritud ni de esa ácida presunción que tantas veces tuerce el gesto de quien se pasa la vida protestando con arrogancia.

Nos adentramos en la noche, dice, también para hacer compañía a quien está solo e inerme en esa oscuridad. Con él y con Elvira se puede hablar de muchas cosas, de nuestras vidas, de las personas a las que amamos y hemos perdido -no, perdido no, porque, como él dice, están incorporadas para siempre en nosotros-, de afectos y pasiones que coexisten en el corazón, de hijos, de amigos, de lugares... Si las verdades son las de los demonios nocturnos, Sábato ha escrito, recordando quizá a Ibsen, que la verdad del hombre es también la lucha contra los propios demonios, suponiendo, le digo, que podamos luchar verdaderamente contra ellos, porque a veces tememos ser nosotros mismos nuestros únicos demonios.

Cuando terminó su trabajo en la Comisión de los desaparecidos, Sábato publicó un libro titulado *Nunca más*; su país atraviesa de nuevo dificultades variadas, pero tremendas. Los desastres no conocen ningún «nunca más». La vida, ha dicho Sábato, se hace en borrador, sin posibilidad de corregirla y pasarla a limpio.

ELOGIO DE LA LOCURA: PLAZA DE MAYO

Erasmus de Rotterdam, sin duda, incluiría a las madres argentinas de la Plaza de Mayo en su *Elogio de la locura* y no sólo porque, cuando comenzaron su increíble e indomable lucha por sus hijos y por las treinta mil personas desaparecidas durante la dictadura militar, las llamaran «las locas». Humanista racional, Erasmo celebraba no ya las oscuras pulsiones irracionales o los delirios totalitarios de las ideas absolutas, sino la auténtica razón, es decir, la plenitud de la comprensión, que incluye los conceptos así como los sentimientos y las pasiones.

Esta razón se opone tanto a la irracionalidad visceral como a los mezquinos cálculos falsamente realistas, que consideran inmutable la realidad del momento y se pliegan a ella. La verdadera razón, que no cede a las cosas, es siempre «locura» -como el cristianismo para San Pablo- a los ojos de los que se inclinan ante el mal por considerarlo inevitable; por ejemplo, a los ojos de las pretensiones realistas que, en septiembre o en octubre de 1989, opinaban que el Muro de Berlín debía seguir allí durante muchos años. Las madres de la Plaza de Mayo constituyen un ejemplo de extraordinaria valentía, humanidad y libertad, y también de magnífico y racional realismo político, como lo documenta el excelente libro de Daniela Padoan y otros testimonios de sus vicisitudes. El ejemplo de una «locura» que es clara, intrépida y amorosa inteligencia de las cosas, puesta al servicio del universal humano.

Después del golpe del 24 de marzo de 1976, que instauró la dictadura militar en Argentina, desaparecieron miles de opositores verdaderos y presuntos, a veces con los abogados que les asistían, en una orgía de criminalidad y con eclipse total de las garantías del derecho, que alcanzó incluso a personas inicialmente no contrarias a un gobierno autoritario. La historia de aquella infamia, de las torturas, de las ejecuciones, de la complicidad con los cómitres se conocía y Giangiacomo Foà informó entonces, con particular fuerza, en el *Corriere*. No había elección. El secretario de Estado americano, Kissinger, insta a la Junta a «llevar a término el trabajo rápidamente» y no se preocupa por los derechos humanos «citados fuera de contexto». La Iglesia, como tan a menudo en situaciones semejantes, muestra dos caras: la indignamente neutral o complaciente de una parte de la jerarquía -incluido el Nuncio Apostólico monseñor Laghi- y de ciertos capellanes, más benévolo con los torturadores que con los torturados; y la cara de la imperturbable caridad cristiana de otros sacerdotes, entre los que podemos citar a los padres Longueville y Murias, a los obispos Angelelli o Ponce de León, víctimas de la desaforada violencia contra los que habían levantado su voz, como monseñor Romero o los seis jesuitas en San Salvador, tal vez ahora olvidados en las beatificaciones eclesiásticas, pero -como la judía enterrada en el cuento de hadas de Andersen- seguro que no olvidados por Dios.

Todo esto es historia, conocida aunque oculta u relegada. La resistencia de las madres no nace como un movimiento político, sino de una universalidad humana elemental; son mujeres de diferente extracción social, de clase modesta en su mayoría, crecidas y formadas en los valores tradicionales de la familia, en el respeto de la autoridad y en el deseo de un orden social normal que permita una vida cotidiana normal. Cuando empiezan a desaparecer sus hijos, en una ausencia y en una incertidumbre más angustiosa que la muerte, su amor materno no se doblega y no se resigna; no se limitan a las lágrimas, sino que sacan sus garras y comienzan su investigación, su lucha indomable. Como Antígona, se rebelan contra la ley injusta (o más bien, contra la anarquía salvaje, ya que cualquier tiranía violenta es caos y desorden), que niega los valores humanos fundamentales.

En los testimonios -y, más aún, en la práctica- de estas mujeres, la maternidad no se queda en el desgarramiento visceral, en el duelo privado. Estas mujeres descubren que su tragedia personal es una pieza de una tragedia colectiva criminal; que no se trata sólo del hijo de una o de otra, sino de miles de personas que hicieron desaparecer delictivamente. El sentimiento maternal inmediato se universaliza, se convierte en claro concepto de la responsabilidad más general. Cada desaparecido se convierte en el propio hijo y cada víctima es en realidad el hermano de todos, porque se trata de nuestro destino común y pobre del que, prisionero de una obtusa aridez o de una confusa mezcolanza sentimental, no se dé cuenta de ello y no se dé cuenta, por tanto, de que se labra su propia ruina. Cuando se ha llevado un niño en el vientre -dice una de las madres, Hebe de Bonafini-, se lleva para siempre. Estas mujeres no se rinden ante la muerte, desmontan su falsa aureola de

poder invencible; sus hijos -repiten- están vivos, siguen formando parte de la historia del mundo, y esos treinta mil desaparecidos son todos hijos de cada una de ellas.

Como Antígona, también ellas llegan espontáneamente a la acción política desde la universalidad de los valores y de los sentimientos humanos violados por la política, por la perversión de la *polis*, de la vida común. Y desarrollan un trabajo político de increíble lucidez, concreción y eficacia, que no sugiere ningún patético exceso de amor materno, sino, más bien, la lógica de Clausewitz o la astucia de los héroes brechtianos. A cada movimiento de represión responden con una táctica flexible e inventiva; si la policía les prohíbe reunirse, obedecen a la orden de circular iniciando su legendaria marcha; si les apuntan con fusiles, gritan alegremente a coro ¡«Fuego»! Eluden la censura con una genial estratagema pacífica y difícil de controlar: difunden en el país, ignorante de los crímenes del régimen, escribiendo la información en los billetes de banco que circulan por todas partes o en hojas metidas en los misales, o intercalándola, en reuniones de masa, en las oraciones en voz alta que nadie se atreve a interrumpir; atemorizan a los asesinos y sus cómplices con sus denuncias públicas, corales.

Después de las madres de la Plaza de Mayo es imposible repetir las patrañas sobre las mujeres quizá más capaces de pasión y sentimientos que los hombres, pero menos dotadas de lógica o menos inclinadas a la universalidad de los conceptos: su acción política revela una extraordinaria racionalidad, una clara visión general capaz de traducirse en una correcta praxis, mientras que, en este caso, son a menudo los hombres -los padres, los maridos- los que se muestran temerosos, rehenes de los acontecimientos, prisioneros de estados de ánimo impuestos y más preparados para inflamarse en los mundiales de fútbol que para inventar formas creativas y racionales de lucha por sus hijos. Antígona no sólo ama, también razona mejor que Creonte.

En los momentos más dramáticos de su protesta, pocos escucharon a las madres; incluso Juan Pablo II, cuya devoción a María debería haberle abierto los ojos, las recibió con una sequedad que no se cuenta entre los mejores momentos de la vida del Papa. Uno de los pocos que se mostró realmente sensible, además del cónsul italiano Enrico Calamai, fue Pertini, quien, entre otras cosas, sorprendió a los generales diciéndoles que mentían -y no podían evitarlo- pero que, en el fondo sus corazones, habrían preferido defender su honor de soldados en el campo de batalla a ensañarse con adversarios indefensos, privándoles por tanto de cualquier posibilidad de responder, ya que no podían admitir que mentían o que preferían torturar a los indefensos que los riesgos de la batalla.

Las madres son ya abuelas, muchas de ellas valerosas nonagenarias; marchan todos los jueves, como entonces, pero, libres de cualquier espíritu de venganza, no miran al pasado sino a la vida, adoptan todo tipo de iniciativas y responden a las necesidades de hoy, se actualizan tecnológicamente y rechazan toda ideología populista e indigenista y todo confuso tercermundismo; se apartan de cualquier visceralidad, como confirma su crítica al proyecto de quitar algunos huérfanos de víctimas del régimen a los padres adoptivos, a los que habían sido confiados sin saberlo. Viven con amistad y alegría y, si la edad poco a poco las jubila, han dejado su huella para siempre.

Es cierto que, como está escrito en el Evangelio, quien está ansioso por salvar su vida la pierde y quien está dispuesto a perderla la salva, y salvar el alma salva también la vitalidad. Siempre necesitaremos a estas madres, abuelas, hijas, novias, porque, dice un verso de Brecht, aún es fecundo el vientre del que nació la bestia inmundada.

Corriere della Sera,
26 de enero de 2006

EL ARTE DE LA AUSENCIA

Dostoievski decía que sus libros y personajes habían salido, como casi toda la gran literatura rusa de su época, de una manga de *El capote* de Gógol. Pues bien, *El señor Kreck*, la singular novela publicada recientemente por Juan Octavio Prenz, desciende, con inconfundible originalidad, del brevísimo cuento de Hawthorne, «Wakefield», que hace años Borges, en una página genial, sacó de las sombras e hizo que destacara en toda su grandeza.

El protagonista del cuento de Hawthorne, desaparece un día de su casa y, desconocido y dado por muerto, se va a vivir a un desolado barrio periférico, en una especie de universo paralelo e incoloro; desaparece no para huir de la gris cotidianidad burguesa y abandonarse a emocionantes experiencias vitales, sino, muy al contrario, para perderse en la monotonía, para existir un poco menos, para confundirse con el lánguido fluir de los días, para ser Nadie. Esas cinco o seis páginas de Hawthorne son una parábola de la ausencia, de la vida invivible en cuya desolación uno se refugia, como en una terapia homeopática, para encontrar cobijo contra su cruel y vacía insensatez.

Una parábola puede permitirse -si tiene la fuerza poética para hacerlo- la grandeza pero también el lujo de condenar lo esencial del significado, sacado de su épica integración en lo concreto de la realidad, humana, social y política. Esa tarea -en este caso, la de enfrentarse con la nada que chupa la vida captándola en la realidad cotidiana, en las relaciones familiares y sociales, en la Historia que siempre exige tener sentido- corresponde a la novela y es una tarea ardua desde el punto de vista poético. Con *El señor Kreck*, Prenz logró traducir la parábola a novela, convertir en novela -es decir, en una historia concreta política y moral- la ausencia; consiguió que hablara la negación, la negativa, con gran intensidad, y dar voz a la opacidad de la nada.

Como su autor, que vive en Trieste desde hace muchos años, también el señor Kreck es un argentino de origen istrijo-croata, de aquella Istria plurinacional evocada poéticamente en la novela, sobre todo por medio de la figura del padre y de la ciudad de Pisino, famosa en otra época por su liceo italiano. Kreck es un hombre tranquilo, un padre de familia felizmente casado, un corredor de seguros que desarrolla su trabajo con una meticulosa seriedad, nacida probablemente de la indiferencia, más eficaz y escrupulosa que la pasión. Detesta las discusiones pero de forma calmada, sin darse cuenta siquiera; es ajeno a los compromisos por ideales políticos; totalmente digno de confianza, parece encontrar en el silencio y en el retraimiento, en el correcto e indiferente respeto a las normas y a las formas, la manera más decente de atravesar aquella polvareda de días, equívocos y extrañezas, que es la vida.

Con mano suave, con una sabia y poética ligereza de toque unida a una precisión documental de erario público austriaco o de diario kafkiano, Prenz logra reflejar en su normalidad la vida (afectos, trabajo, pensamientos, sentimientos), no amada pero sí profundamente respetada, y en la misteriosa penumbra que la vacía de sentido y le confiere una amortiguada, pero no por ello menos delirante, irrealidad. Un buen día, sin que lo sepan los demás, el señor Kreck alquila un piso a dos ancianas hermanas que viven en el culto al padre, ilustre ornitólogo, al orden y a la buena fama. Todo ello se ajusta bien a las exigencias del señor Kreck, a su anarquismo tan profundo que evita cualquier gesto de rebelión, cualquier desorden transgresor.

Nunca se sabrá por qué el señor Kreck ha alquilado ese piso; la motivación más obvia -una relación extraconyugal- es la mentira que él quizá dirá, al final, a la mujer, para salvar las apariencias de una normalidad (aunque en este caso sea burguesamente doble y censurable) y esconder su verdadero, inaccesible silencio, esa soledad y esa extrañeza sabiamente enmascaradas, por respeto a los demás y a sí mismo, detrás de las formas más tradicionales. Nunca se sabrá el verdadero motivo de esta segunda -doble- vida, vacía, más regular, rutinaria e irreprochable que la de su casa. Pero se descubre su secreto, peor aún, se convierte en una explosiva noticia pública, porque se entrelaza con la lucha política argentina, con los enfrentamientos entre militares y terroristas y con la feroz represión del régimen de los generales. Arrestan a Kreck porque se sospecha que su piso es un refugio para los terroristas y sus rehenes.

Prenz enlaza un suceso metafísico privado, la odisea de un yo que se vacía manteniendo decoro y dignidad, con la virulenta epopeya de la sanguinaria y siempre excesiva historia sudamericana, con la crónica

de las brutales violencias policiales y con las criminales y angustiosas detenciones abusivas por parte de los asesinos de Estado. La verdadera y sangrienta historia llega a dimensiones míticas, como en la magnífica escena del funeral del terrorista, hijo de un alto oficial que forma parte de los represores; se trata de una grotesca escena en la que los verdugos y los perseguidos rinden el mismo homenaje, pero por razones opuestas, al difunto, con esa cínica e irónica poesía de la muerte que es una *pietas* frecuente en la literatura sudamericana.

Un asunto «apolítico» por excelencia se entreteje con la política más candente, de la que, además -en eso consiste la más creativa originalidad del libro-, la primera es el revés, como el negativo de una fotografía. Prenz no ha escrito una novela sobre la dictadura militar argentina, a la que se opuso (escribiendo sobre Diana Terugi, una desaparecida, y abandonando el país cuando el régimen triunfó). Escribió una fábula seca y, al mismo tiempo, mítica y grotesca, como lo hizo ya con la espléndida *Fábula de Inocencio Honesto, el degollado*. La historia, también en el libro nuevo, es contada desde múltiples puntos de vista, por un narrador omnisciente y por la perspectiva subjetiva de la mujer del señor Kreck, por voces que se integran y se superponen, en el bullicio de la vida, que inventa y deshace todas las historias, del mismo modo que el agua corroe las barcas y los mascarones de proa en la Ensenada de Barragán de la infancia del autor, inmortalizadas en su *Mascarón de Proa*.

La novela concluye con más verdades posibles, pero sobre todo con una no explicación, con un diálogo que no tiene lugar entre el señor Kreck, finalmente liberado de la cárcel, y la mujer. Ciertamente es que Kreck, después de salir de prisión y regresar a casa, no abre la boca, sale de nuevo y no vuelve más. Pocos libros llegan a presentar con tanta y tan sobria fuerza la ausencia que nos envuelve y hace de cada uno de nosotros, en muchos momentos de nuestra vida, alguien que en realidad se ha ido, que ha salido para siempre.

Corriere della Sera,
12 de abril de 2007

APÓCRIFOS Y VERDAD

En 1974, una bomba estalló en un automóvil en Buenos Aires y mató a dos personas, el general Carlos Prats González y su esposa, Sofía Cuthbert Chiarleoni. Quien ordenó el doble homicidio, el asesino terrorista, es un hombre doblemente traidor en este caso, el general Augusto Pinochet, ilegítimo presidente de la República de Chile. Traidor a su país, del que -violando su juramento de lealtad a la patria como soldado- se adueñó con un golpe de Estado y al que sometió a una feroz e indecente tiranía. Traidor a su comandante, el general Prats, que, a diferencia de Pinochet, se merece las estrellas de soldado leal y que había sido ministro del Interior del gobierno de Allende.

Pinochet -miserable versión moderna de Ganelón, el villano que traicionó a Roland en Roncesvalles- había ocupado el puesto de Prats cuando éste renunció; luego derrocó al gobierno de Allende y destruyó la democracia, encarceló e hizo torturar a verdaderos y supuestos opositores. El general Prats ya no tenía ningún papel político y no representaba ningún peligro para el criminal que había tomado posesión del palacio presidencial, pero es evidente que las personas decentes y los soldados leales atemorizan a los que tienen las manos manchadas de sangre y las esconden como hace un niño con las manos pringadas de mermelada, porque teme una azotaina. El simple hecho de estar vivo era, en el caso del general Prats, una culpa y una razón para temer por el régimen, que Pinochet creyó asegurarse con aquella bomba terrorista, quitando de en medio a Prats y a «su esposa», como dice la crónica con una palabra que expresa mucho más que el término «mujer» el carácter sagrado de la vida conyugal indisolublemente compartida en los momentos buenos y en los malos.

Entre las víctimas y los opositores de la dictadura de Pinochet, la figura del general Prats fue y sigue siendo un símbolo de honestidad, de lealtad, de resistencia. No es de extrañar, por tanto, que sus memorias publicadas -obviamente fuera, en México- en 1976, con el título *Una vida por la legalidad*, sean leídas con pasión y fervor por quienes aman la libertad, por los chilenos obligados al exilio, y citadas por periodistas, estudiosos y políticos de los países más diversos, capitalistas y comunistas. De ellas han hablado en el *New York Times* y en *Le Monde*; el ex embajador estadounidense en Santiago, Nathaniel Davis, las cita extensamente en su libro sobre el golpe de Pinochet, querido y apoyado por los Estados Unidos; han aparecido incluso ediciones piratas. En el Chile de la dictadura circulaba una versión clandestina, con un epílogo firmado por el Partido Comunista.

Años más tarde, sin embargo -atenuada la censura cuando el gobierno intentaba lograr consensos-, las hijas del general Prats publicaron «las memorias auténticas» de su padre, que ellas habían conservado en Buenos Aires, cuando se creía que habían sido robadas por los propios asesinos. En el prefacio, las hijas califican de apócrifa la edición mexicana, afirmando que no se explican su origen. Ni el texto apócrifo ni el auténtico quitan o ponen nada a la figura del general y a su significado. Pasan los años y nada sucede hasta que un escritor chileno exiliado y contrario a Pinochet, Eduardo Labarca, escribe una novela, *Cadáver tuerto* (cadáver contrahecho, también en el sentido de cadáver exquisito).

En esta novela reciente -en la que un juez trata de arrestar a un ex dictador ingresado en una elegante clínica-, un actor de barrio, Lautraro, falsifica las memorias de un heroico general asesinado por un dictador ahora semidemente y aferrado a esta demencia senil y semidiós para escapar al castigo. Del mismo modo que en la novela se reconocen de inmediato las figuras del juez Garzón y Pinochet, se comprende, con igual claridad, que Lautraro es Labarca; el falsificador es el novelista, que años antes había escrito las memorias apócrifas del general Prats.

Quizá hasta ahora no había sido consciente de su falsificación y de lo que ésta implica; quizá en la sublimación de la escritura literaria -al menos así lo escribe en un artículo del diario chileno *La Tercera* ha reelaborado inconscientemente aquella falsificación ya vieja y gastada por los años.

A partir de este momento, la historia se convierte en un capítulo de la universal historia de las relaciones entre literatura, verdad y mentira. Labarca decide poner las cartas boca arriba; si aquella antigua ficción material le llevó a la ficción literaria, ahora esta última debe reconducirlo a la verdad. Se preocupa también de que las hijas del general Prats -una de las cuales se ha convertido en embajadora del nuevo Chile libre en

Grecia- conozcan la verdad de sus labios y no por su novela y, antes de publicarla, les pide que lo reciban; les cuenta entonces todo, en una reunión abierta y cordial. Las hijas lo acogen amablemente porque, tanto en sus ficciones -la fingidamente real de las memorias apócrifas y la explícitamente inventada de la novela, que, en cambio, revela la verdad de los hechos reales- como por sus posiciones políticas, Eduardo Labarca ha rendido homenaje al general Prats.

Sin embargo, surge la pregunta sobre los motivos de la vieja falsificación, sobre las razones que impulsaron a Labarca a cometerla, una cuestión que provoca debates en todo el país. El falsificador confeso y arrepentido dice, en un primer momento, que en aquellos tiempos oscuros y terribles de dictadura, aquellas memorias inventadas -el texto de las memorias auténticas estaba desaparecido y, en todo caso, se desconocía- parecían útiles para, por medio de las palabras de un soldado de gran prestigio, alentar la rebelión entre los militares inseguros y no alineados con el régimen. Pero si éstos podían ser los sentimientos de aquel momento, el autor admite hoy que, sin ser consciente de ello, fue presa del sentido perverso de la política -perversamente exacerbado en aquel período- como una lucha que no excluye los golpes, la manipulación, la mentira.

Él asegura que su apócrifo fue un acto innecesario e injustificable, dictado por la arrogante convicción, muy difundida en aquellos años, de poder decidir por los demás, e incluso de hablar por ellos, en nombre de la revolución y del futuro del pueblo. Hoy, un clima político diferente, el retorno de la democracia a Chile y junto con la caída de los regímenes comunistas y las utopías revolucionarias -que le han permitido la vuelta al juego de la invención literaria- ponen de manifiesto, según Labarca, la bajeza de aquel engaño.

A partir de Goethe -que invierte la relación entre poesía y verdad y se enamora de Lotte para escribir *Werther*, pero también escribe *Werther* por haberse enamorado de Lotte, como apunta Giuliano Baioni-, el escritor moderno es en esencia un falsario, pero Labarca, que tiene todos los papeles en regla para pertenecer a esta cofradía, denuncia su violencia y sequedad. Al acusarse a sí mismo, se muestra polémico con quienes, durante la controversia, hablaron en su defensa. Al tiempo que asume la plena responsabilidad de aquella falsedad, niega haberla escrito -en Moscú, donde estaba exiliado- por «orden del Partido Comunista» y arremete duramente contra un dirigente del mismo partido, según el cual las memorias apócrifas no pueden ser consideradas mendaces porque no alteran ningún hecho y se inspiran en el mayor respeto por el general Prats.

Labarca, en cambio, replica que ha modificado incluso el lenguaje del general, haciéndole hablar en un estilo que no era el suyo; el novelista se acusa del peor pecado en que puede incurrir un narrador, el de imponer a un personaje un lenguaje incoherente con su naturaleza, hablando artificiosamente por él. El único gesto de respeto hacia el verdadero general, dice, fue la utilización en las falsas memorias de muchos de sus discursos auténticos.

En este *mea culpa* también hay resentimiento hacia los antiguos camaradas. Labarca es un ex comunista, un papel ayer noble y hoy, a menudo, arrogante, porque, mientras los grandes tránsfugas comunistas del pasado -Koestler, Valiani, Sperber- lo han desenmascarado, precisamente porque se mantuvieron fieles a los ideales de redención que habían aprendido del comunismo y que el comunismo había traicionado, muchos ex comunistas actuales han abandonado aquellos ideales de redención, de modo que, en vez de liberarse del error comunista, lo confirman y aumentan con un anticomunismo igual o aún más carente de humanidad.

En cualquier caso, Labarca ha asumido, con gran corrección, la responsabilidad plena y exclusiva, y se ha negado a dar ningún nombre de posibles cómplices en la falsificación. Tal vez, como él desea, este asunto contribuya a una mayor toma de conciencia de los crímenes de ese período por todo el país, donde, tal como sucede, hay demasiados que quieren no saber y no haber sabido nada. Labarca espera que su «deseo de reparar» ayude a que resuene alta «la voz auténtica» de Prats. La literatura es manipulación, falsificación, engaño y mentira, pero lo que la hace vivir es su nostalgia de la verdad y de la vida: el general que saltó por los aires con su mujer sigue siendo más grande y misterioso que sus retratos verídicos, presuntos o apócrifos.

Corriere della Sera,
23 de octubre de 2005

DESDE LA PROA DE UNA NAVE QUE SE HUNDE

«Es -dice el asesino narrador de la espléndida novela *El libro de las pruebas* de John Banville- y probablemente seguirá siendo la última mujer con la que hice el amor. ¿Amor? ¿Puedo llamarlo amor? De qué otro modo podría llamarlo. Confío en mí. Olió la sangre y el horror y en lugar de recular se abrió como una flor y me permitió descansar en ella unos segundos, con mi corazón tembloroso, mientras intercambiábamos nuestros secretos sin palabras. Sí, la recuerdo. Yo estaba cayendo y ella, mi Gretchen, me sujetó.»

Para muchos personajes de John Banville, vivir significa caer, esconderse, huir, perderse. Así les ocurre, de variados modos, al protagonista de *El libro de las pruebas*, su obra maestra; al ambiguo y malévolo crítico de arte de *Athena* (1995), arrebatado por los remolinos de un amor insostenible y abusivo como la vida misma; o al espía desenmascarado de *El intocable* (1997), que reelabora y reinventa las vicisitudes de los famosos «espías de Cambridge» y de Anthony Blunt. Así les ocurre a los fantasmagóricos fugitivos en su insegura isla de *Fantasmas* (1993) y al actor que, en *Eclipse* (2000), se retira y desaparece inútilmente en una casa tan espectral como los fantasmas que le acosan y como la pena que le atormenta a causa de la locura y de la muerte de su hija. Banville es grande porque desciende a los rincones más oscuros de la existencia, se enfrenta con la Medusa sin nombre de la abyección y de la tragedia, pero conserva un profundo e indestructible sentido de lo humano, sus afectos y sus valores, de la fraternidad existencial. A menudo, sus personajes sucumben al mal y a sí mismos, pero en su caída destella, como un relámpago lívido y angustioso, un significado extremo e irreductible de la vida.

En este escritor irlandés, que dirigió durante muchos años las páginas literarias de *The Irish Times*, revelándose como un crítico muy agudo; que vive en la punta norte de la bahía de Dublín, cerca de los míticos lugares de Joyce; y que se coloca «entre Joyce y Beckett», aunque muestra también la influencia de Nabokov, hay algo que recuerda -pese a la radical diferencia de temas y de estilos- a Joseph Conrad, a su capacidad para hacer comprender qué es el valor, la fidelidad, el amor, contando historias de vileza, de traición y de infamia. Banville -observa Licia Governatori, la solitaria y original estudiosa desaparecida hace un año- escribe en «angloirlandés», es decir, en una lengua subterráneamente influida por formas y modos del gaélico, metabolizados en un inexorable y sanguíneo inglés. Sus primeras novelas son de ambiente irlandés, pero muy lejanas de la Irlanda tradicional y cautivadora de prados verdes y jóvenes pelirrojas, que tanto fastidiaba a Bobi Bazlen, una Irlanda rural y obsesionada por sus propias raíces, que desde hace algunos años, por suerte, prácticamente no existe.

En estas obras, lejos aún de sus posteriores obras maestras, Banville, sin embargo, se sumerge ya en su mundo, lo capta con un realismo físico y preciso, en su consistente concreción y, al mismo tiempo, lo distorsiona con una luz visionaria. Se encuentran, desde estas primeras novelas, sus personajes apasionados, vulnerables y siniestros, sus historias de hipocresía y de sombra; muchas veces, narra los acontecimientos -como sucederá más tarde, con enorme fuerza poética- un yo narrativo, una voz oscura en la que parece hablar con más libertad la propia vida, salvaje, violenta e indefensa, que el escritor, estupefacto, escucha y anota con meticulosidad y asombro, identificándose y, a la vez, ajeno.

La obsesión por la hipocresía está presente ya en *Birchwood*, en la que el protagonista-narrador busca su identidad y su alteridad en el gemelo desaparecido, tema que está muy presente en Italia, en la narrativa de Giorgio Pressburger. En la obra de Banville hay un giro constituido por la tetralogía sobre la ciencia, dedicada a cuatro científicos y cosmólogos: *Copérnico* (1976), *Kepler* (1981), *La carta de Newton* (1982) y *Mefisto* (1986); esta última se basa en un personaje quizá vagamente inspirado en Einstein. Combinando de forma magistral realidad y fantasía, el autor narra grandes aventuras del conocimiento que han transformado el mundo y su imagen, pero las introduce en la realidad polvorienta y atormentada de lo vivido, donde el rigor de la ciencia y el desafío de la investigación se entretajan con la ambigüedad de la vida y de las pasiones. Las novelas sobre Kepler o Newton se convierten en la narración del descubrimiento de nuevos órdenes del mundo y desórdenes del corazón; entretanto, la estructura narrativa se hace cada vez más compleja, un juego de variaciones musicales que funde la música de las esferas celestes y los humildes sonidos de la vida cotidiana, entrelazando tiempos y épocas diversas y moviéndose en la frontera entre lo decible y lo indecible, con una amorosa y

participativa *pietas* por el afán de vivir.

Ahora bien, Banville ha adquirido su talla de gran escritor con sus últimas novelas: *El libro de las pruebas*, *El intocable*, *Athena* o *Eclipse*. Son libros que marcan para siempre por la intensidad, la seca poesía y la violencia con la que se adentran en los meandros más oscuros de la existencia y la pasión -enfrentándose a la nada y al mal «inerte, neutro, autosuficiente», que envuelve a los hombres y se insinúa, impalpable como el polvo, en sus corazones y sus mentes-, pero que resaltan la misteriosa fascinación de la vida y de la humanidad fraterna de la que son capaces, pese al mal y el dolor, los hombres. Fascinado por el arte figurativo -que aparece con insistencia en sus páginas, como revelación y, al mismo tiempo, ocultamiento de la verdad del existir-, Banville es potente en la trama general y, sobre todo, en los detalles, que captan con una sobria y devastadora intensidad algunos hilos fundamentales del hombre y el mundo. Sus personajes, como se dice en *El libro de las pruebas*, se encuentran con frecuencia en la proa de una nave que se hunde pero, mientras se sumergen, vislumbran una nueva tierra que emerge.

He encontrado muchas veces a ese hombre fraterno y de autenticidad radical y sobria: en Dublín, Londres, Trieste, Turín, donde buscaba las calles por las que había vagabundeado y se había precipitado en la locura Nietzsche, destrozado por una enorme tensión y una encendida compasión por el sufrimiento, en vano apagada por su exaltación de la fuerza y la potencia. La mirada de sus personajes, como dice una página de *Eclipse*, es a veces como la que «se puede percibir a través del casco de un buzo cuando se le quita el tubo que le permite respirar». Pero este escritor, que puede descender a tan oscuras profundidades sin retorno, es uno de los pocos capaces de contar cuánto amor, amistad y ternura puede haber en el corazón del ser humano.

Corriere della Sera,
24 de enero de 2003

GENIO Y MEZQUINA CONTRAFIGURA DE SÍ MISMO

En su ameno libro *Cuentos sin plumas*, Woody Allen realiza una parodia sobre algunos grandes escritores y filósofos, y sus retorcidos exégetas; en el capítulo dedicado a Hemingway, este último camina poniendo un pie delante del otro y definiendo autoritariamente esos movimientos como «pasos», se pone constantemente los guantes de boxeo y le rompe la nariz a cualquiera, incluso a Gertrude Stein.

Woody Allen no pretende negar la grandeza de los artistas y de los pensadores a los que caricaturiza. La auténtica parodia, por otra parte, no es nunca banalmente desacralizadora. No se burla tanto de los grandes a los que se dirige como de sí misma y de su autor, que -satirizando y banalizando a los grandes- habla sobre todo de su pequeñez y confiesa no ser capaz de crear esa grandeza, sino sólo de caricaturizarla. Eso es lo que, quizá, nos sucede a los posmodernos respecto al gran arte clásico y moderno, que podemos sólo admirar, copiar o imitar poniéndolo en ridículo para mostrar nuestra propia ridiculez. Por lo demás, los antiguos griegos, que habían entendido todo, atribuían a Homero la *Batracomaquia*, la cómica e indecorosa guerra entre ratones y ranas, una burla sobre la guerra de Troya cantada en la *Ilíada*.

Pero la verdadera obra de arte también contiene a veces, en algún giro, la propia parodia, así como cada uno de nosotros, en algún momento, deja de ser uno mismo -en lo bueno y en lo malo, con virtudes y defectos- para convertirse en un penoso imitador y parodista de sí mismo. Las cartas de Hemingway no revelan tanto un Hemingway aberrante y cruel, como su mezquina y decadente contrafigura, que interpreta mal su parte. En este caso, sin embargo, es Hemingway quien se interpreta mal a sí mismo, quien se pone en la picota. No hay de qué escandalizarse. Un escritor genial, como todo el mundo, también puede ser en ciertos momentos un imbécil, como descubre Proust en una página memorable. También la inteligencia y la creatividad nos han sido dadas en préstamo -unas veces esporádicamente, otras de forma más duradera, según los casos-, como la belleza y la capacidad física, la salud, la felicidad, el bienestar, la vida misma; y, tarde o temprano, llega el momento de devolverlas o perderlas, quizá para reencontrarlas, pero para volver a perderlas.

No será la enfática y pomposa torpeza de estas cartas la que nos quite el amor por algunas inolvidables páginas de Hemingway, la que nos impida releer «La breve vida feliz de Francis Macomber», *Las verdes colinas de África* o «Colinas como elefantes blancos», dura y gran narración sobre la sordidez del aborto al que se ve abocada una joven por la opresiva vileza masculina. Pero, al mismo tiempo, no serán estas páginas, amadas de una vez para siempre, las que nos lleven a considerar con especial respeto la repugnante y banal retórica de estas cartas, a dedicarles mayor comprensión que a los brutales patinazos de cualquier otro.

En estas cartas Hemingway se jacta de haber matado, experimentando placer por ello, a ciento veintidós prisioneros de guerra alemanes, desarmados. En otras páginas bien distintas, él fue un poeta de la lucha, de la guerra, y especialmente de la vitalidad, que comprende no sólo virtudes como el coraje y el desafío, y felicidad como el sexo, el mar o los ríos, sino también la violencia, la épica aceptación del nacer, del morir y del matar. Se puede compartir o no esta ebriedad por la indiferencia objetiva de la vida más allá o más acá del bien y del mal, pero el transcurrir despiadado de las cosas es sin duda una dimensión de la existencia, y la literatura tiene el derecho -a veces el deber- de darle voz imparcialmente, como hizo en sus momentos de gracia Hemingway. La verdad exige a veces que se la represente en su desnuda objetividad, sin que los juicios morales la desenfocuen. Quizá ningún libro muestra la realidad y el horror del exterminio nazi como aquel escrito por un verdugo, Rudolf Höss, comandante de Auschwitz, en el que el horror parece narrado por un dios indiferente al mal y al dolor, como la naturaleza y los terremotos, o captado por una cámara carente de sentimientos y valores. Esto no impide que Höss, que terminó en la horca, pertenezca a la categoría de los asesinos más que a la de los escritores.

En estas cartas no hay nada de la vitalidad nihilista de Hemingway; parecen escritas por un malévolo viñetista satírico. Por encima de todo, matar a prisioneros desarmados no es sólo un crimen sino también una despreciable vileza; una cosa es arriesgar o destruir una vida en una guerra, otra muy distinta disparar -y después, ya en el suelo, rematar- a un prisionero. Jactarse de eso no es un desafío vital o un enfrentamiento con la nada, de lo que Hemingway, en otras ocasiones, se mostró valientemente capaz, sino tan sólo la bravuconada de quien exhibe su masculina fortaleza como los culturistas exhiben los músculos hinchados por

los anabolizantes. Es posible, quizá probable, que estos delitos sean una fanfarronada mentirosa; sería deseable por él y porque, de otro modo, se plantearían inquietantes preguntas sobre los campos de prisioneros estadounidenses, en los que es difícil imaginar que se pudiese asesinar a los prisioneros tranquilamente.

Verdad o falsa ostentación, esta actitud entra, de todos modos, en esa moral aristocrática propugnada muy a menudo, incluso involuntariamente, por los artistas. Por ejemplo, Hemingway se encerraba durante horas con su joven amiga italiana Adriana Ivancich en la torre blanca de su casa de Cuba, sin que su mujer -la cuarta, creo- pudiera interrumpirles. Todo esto habría estado muy bien, si también su mujer hubiera podido hacer lo mismo con un amigo suyo. La transgresión del artista se convierte con facilidad en pretensión filistea de ser el único autorizado para transgredir y que le admiren por ello. El aparente desorden antiburgués de los artistas es a menudo un atropello represivo y caprichoso. Hay una parte de la casa por donde, además de los dueños, sólo estaban autorizados a transitar el mayordomo y la jefa de cocina, no el resto de la servidumbre, jerárquicamente inferior.

Estas cartas son, en cualquier caso, kitsch; el mero hecho de definir a los alemanes como *choucrouts* no es especialmente ingenioso. El alarde relativo al homicidio de ciento veintidós prisioneros desarmados no tiene nada que ver con la vital y mortal carnalidad de la existencia, sino que se parecen a esas sobras que el carnicero, después de haber cortado, preparado y vendido sus chuletas y albóndigas, regala para el gato. Hay algunos momentos en los que es necesario desenfundar la espada, como hace Gary Cooper -en la vieja película *La gran prueba*-, reacio a contravenir su ética cuáquera de no violencia, pero decidido a hacerlo para detener la barbarie racista contra los negros. Pero cuando su hijo, un muchacho inflamado por la idea de luchar por una causa noble, se alegra ante la idea de aniquilar a un enemigo, el padre le insta con severidad a que no vuelva a hablar jamás de aquel modo de la vida de un hombre, de ningún hombre.

Corriere della Sera,
29 de septiembre de 2006

EL COLOR DEL TRUENO

Cuando se leen las primera páginas de ¡*Absalón, Absalón!*!, el lector se siente perdido y confuso, deslumbrado por las cuchillas de luz estival que penetran, a través de las rendijas de las persianas cerradas, en esa habitación en penumbra donde la voz, mejor dicho las voces, comienzan a narrar desde el oscuro fondo del tiempo una grandiosa historia de pasión, fatalidad, vanidad y tragedia. Surgen de las sombras nombres, sucesos y eventos se superponen, personajes desconocidos esculpidos en un instante para la eternidad aparecen y desaparecen en esas sombras; el lector se siente avasallado por tantas cosas, figuras, palabras, destellos, zumbidos de vida y de muerte, y se tiene la impresión de no poder relacionar, de no entender, de no ser capaz de desenredar la madeja de esa saga oscura, sino, más bien, de encontrarse rodeado por sus hilos como en un capullo, de terminar absorbidos por el fangoso río de la vida.

Este desconcierto inicial, que poco a poco se transforma en seducción y rapto irresistibles, es la marca de los grandes libros, que no conceden nada, que no allanan el camino al lector ni le facilitan ilusoriamente la comprensión, como hacen los tranquilizadores libros mediocres y falsos, que enseguida inducen al lector a sentirse a gusto y lo gratifican con la complaciente y presuntuosa convicción de entender y dominar la historia, o sea la vida. Sin embargo, entrar en un gran libro es como entrar en el mundo, es decir, quedar aturcidos, desconcertados, engañados por su estrépito o por su silencio igualmente inexplicables. También al inicio de *Guerra y paz* o de *Gran Sertón*, durante las primeras páginas, no se entiende nada, el lector se pierde en el trasiego de personas, de cosas, de destinos, se queda uno como aturcido en medio de una masa desconocida. Pero sucede otro tanto cuando se llega al mundo -la primera vez, al nacer, pero también todas las veces que nos adentramos en un mundo nuevo, en un amor o en un conflicto o en una desesperación-, se tiene la impresión de no entender nada y nos preguntamos a qué caos hemos ido a parar.

La novela de Faulkner revela, desde las difíciles palabras iniciales, esta impronta de la grandeza. Publicada en 1936 y convertida inmediatamente en un clásico no sólo de la literatura americana sino del siglo XX, ¡*Absalón, Absalón!* está ambientada, como casi todas las obras de su autor, en el viejo Sur en la época de la guerra de Secesión y cuenta la historia del implacable ascenso y caída de Thomas Sutpen, salvaje fundador de una estirpe destinada al desastre, pero abarca un vasto período de tiempo y acontecimientos, que comprende varias generaciones y muchos personajes inolvidables, blancos y negros, entre los que destacan extraordinarias figuras femeninas.

Más que una novela, es un *epos*, capaz de ofrecer -como el *epos* antiguo y gracias a la modernidad experimental de su estructura narrativa y lingüística- la totalidad de la vida, continuamente desgarrada por tragedias pero ininterrumpida en su fluir. Como ha escrito el llorado Glauco Cambon, finísimo crítico y extraordinario traductor de esta obra tan difícil o aparentemente casi imposible de traducir, ¡*Absalón, Absalón!* obtiene su linfa de las dos raíces fundamentales del universal-humano: la Biblia y la tragedia griega. Esta universalidad, intemporal y, al mismo tiempo, entretejida de tiempo y de historia, se inserta, como sucede a menudo con las grandes obras de arte, en un contexto particular, a veces exasperantemente local: el viejo Sur, con sus glorias y sus infamias, la némesis familiar y tribal jalonada por la obsesión de la sangre y de la mezcla y la separación racial, que ve los Hados y su catástrofe encarnarse también en el progresivo hundimiento de la estirpe de Sutpen -el demoníaco protagonista destructor y destruido- en la sangre negra.

También la Biblia y la tragedia griega conocen este cortocircuito entre la visceral particularidad tribal y la universalidad, entre el incesto y la violencia y su terrible pero luminoso trascenderse. Faulkner narra de nuevo con originalidad una parábola desgarradora y ejemplar de muchas épocas históricas, empezando por los albores bíblicos y griegos, y hoy muy actuales: el trágico y a menudo sangriento ocaso de una comunidad en un contexto más amplio que la historia que la disuelve. Su Sur es también la arcaica comunidad familiar de los Átridas, que se extingue con el surgimiento de la polis, la ciudad-Estado, o la tribu nómada del desierto que se transforma, a través del exilio y la esclavitud, en el pueblo de Israel portador de un mensaje universal.

También hoy muchos mundos particulares y cerrados sienten que se hunden y se desvanecen en la globalización. La particularidad puede trascenderse dolorosamente, pero sólo identificándose hasta el fondo con ella, con su furiosa pasión y con su desgarradora agonía, puede alcanzar el poeta esa universalidad que

está más allá del choque fratricida entre Caín y Abel o entre Etéocles y Polinices, más allá de la violencia y el dolor de Sutpen y de su infeliz, culpable e impávida progenie de dragón, sus hijos que -como los guerreros del mito griego, nacidos de los dientes del dragón al que Cadmo liquida- se matan entre ellos. Como recuerda Gian Piero Dell'Acqua en su libro *La biblioteca de Buchenwald*, Jorge Semprún aprendió también de la literatura de ¡*Absalón, Absalón!* -de este *epos* tan parecido a las raíces monstruosamente aferradas a un terreno ensangrentado- que la cultura es lo que permite «apartarse de las propias raíces y asumir una actitud cosmopolita».

¡*Absalón, Absalón!* demuestra que sólo la literatura avezada en toda la complejidad experimental de la novela moderna puede reflejar lo arcaico, lo irracional, la oscura fuerza del mito, creadora y destructora. En ésta como en sus otras obras -en particular en *El ruido y la furia*-, Faulkner mira al *Ulises* de Joyce, al que decía que habría que acercarse con la misma fe con la que un predicador baptista se acerca al Antiguo Testamento. Pero en esta complejidad estructural, que también implica siempre una gran parodia de la vida y de su inaccesible fuerza emergente, hay también un *pathos* que recuerda Joseph Conrad, una epopeya del valor, de la fidelidad, del desafío, el vano e implacable heroísmo de quien, como escribe el mismo Faulkner, persiste en el intento de encauzar con las manos desnudas el río que lo arrastra.

Faulkner es al mismo tiempo un maestro de la novela experimental y un escritor clásico, que no teme y no se avergüenza de preguntarse directamente sobre las cosas últimas, aun a riesgo de quemarse en este cara a cara con esta zarza ardiente. Esto le permite convertir en carne y sangre el tremendo trabajo del Hado, sumergir a sus personajes y al lector en la ironía de la realidad y en su vena salvaje, hacer sentir la locura pero también el heroísmo de quien trata de obligar al destino a plegarse a la íntima ley de un hombre, «dar batalla a las insidias de las circunstancias y de la fatalidad» y recuperar de las cenizas humilladas el pisoteado encanto del corazón. Es un gran poeta del cuerpo, de la carne ilusa, frágil y al mismo tiempo tan resistente para morir y desaparecer; como en la tragedia griega o en el inescrutable arbitrio del Dios bíblico que odia a Esaú cuando éste se encuentra todavía en el vientre de la madre, él narra una feroz necesidad que vuelve culpables a los hombres y los convierte en traidores de sí mismos precisamente cuando realizan su vocación, pero narra, además, la irreductible resistencia de la libertad ante esta inexorable e injusta ley del Hado, que rasga y mancha todas las banderas.

Como todo gran escritor, Faulkner no está a salvo de defectos, o quizá defectillos, como las redundancias, exceso de *pathos*, exuberante proliferar de imágenes, prosa demasiado densa y farragosa. Pero poquísimos escritores de la literatura universal consiguen como él dar el sentido del tiempo -tiempo que se capta mostrando la provisional y angustiosa existencia del hombre, asumiendo su figura para después deshacerla, tejiendo y cortando el hilo del relato y de la vida; tiempo que va adelante y atrás, que se diluye y vuelve, porque nada sucede sólo para terminar; tiempo que corre por las venas del individuo y de la Historia y antes o después se condensa en trombos mortales que lo destrozan. Pero también en la catástrofe, cuando el cielo adquiere «el color del trueno» en el que la vida se rompe, el hombre puede decirse a sí mismo: «Gracias a Dios, esto es todo; al menos ahora sé cómo es.»

Corriere della Sera,
11 de enero de 2002

EL SUR DE LA LITERATURA

El narrador -escribe Walter Benjamin- está tan ligado a una experiencia colectiva que ni siquiera el momento más determinante de toda existencia individual, la muerte, representa para él un escándalo o un límite. Este narrador es la voz de la épica, del fluir de la vida, entretejida de tragedias y desgarrada por embestidas furiosas, pero al mismo tiempo unitaria en el significado que impregna cada detalle; es una voz inconfundible, impersonal y coral al mismo tiempo, que habla por todos y se confunde con las voces de todos, en el continuo confluir de la Historia en la naturaleza.

Esta épica, al menos para Occidente, pertenece al pasado, es una totalidad perdida de la que el individuo se siente desarraigado; de esta soledad del hombre, de este aislamiento suyo es de donde nace la gran novela moderna, Don Quijote entre molinos de viento más que entre míticos gigantes, Frédéric Moreau en la *Educación sentimental* de Flaubert, al que la existencia se le escapa entre los dedos como el puro y monótono transcurso del tiempo.

En el Primer Mundo, el más desarrollado y avanzado pero también más desconcertado e inseguro de sí mismo, hace ya tiempo que murió la épica, la narración de la vida «una, y que todo en ella se contiene», como dice un verso de Saba. El *epos* puede sobrevivir en una sociedad todavía ligada a una dimensión arcaica, agraria, todavía no modernizada, o no del todo; no es casualidad que en las últimas décadas haya florecido en el continente latinoamericano, tan alejado de la civilización burguesa.

En un breve y genial artículo, Goffredo Fofi ha hablado de un filón narrativo «de los Sures del mundo», de los que Faulkner representa la mayor expresión, así como Kafka, en el polo opuesto, se sitúa -marginándose de la vida para poder aferrarla y contarla- cual «máximo narrador de los Nortes del mundo». Aquella crítica estaba dedicada a la versión italiana de *Sorgo rojo*, la obra de arte del chino Mo Yan, y Fofi se preguntaba si el autor habría leído a Faulkner. Hoy sabemos, por las muchas entrevistas concedidas en estos años por Mo Yan -convertido entretanto en reconocido autor- que, para él, Faulkner junto a García Márquez (otro épico del Sur del mundo) ha sido y es un modelo fundamental y muy querido.

Mo Yan es uno de los grandes; uno de los escritores más fuertes, creativos y perturbadores de nuestra época. Proviene de un continente cultural, político y social, China, que es uno de los protagonistas de la historia del mundo y ha vivido de un modo peculiar y extremo la transición del pasado a la modernidad -transición muy lejos aún de su término- que marca el destino humano global: las antiguas raíces de una cultura universal y refinadísima, el retraso tribal-feudal del inmenso mundo rural, la explotación por parte de las potencias europeas, la espantosa guerra con Japón tan pródiga en crueldades, la grandiosa y trágica revolución comunista -desde la epopeya de la Larga Marcha a tantas represiones, del descubrimiento de la dignidad nacional a la liberación junto a la opresión de la individual, del rescate social de masas sin nombre a la desastrosa y suicida modernización del «gran salto», de la regresiva revolución cultural a la vigorosa transformación actual en la que coexisten dictadura de partido, el increíble desarrollo económico, enormes bolsas de pobreza, capitalismo salvaje parecido al de la Europa del siglo XVIII, ideología comunista y una cultura rica en tradiciones pero, sobre todo, consciente como pocas de la radical metamorfosis que está viviendo el mundo entero. Ninguna otra realidad, bajo ningún otro cielo, ofrece a un escritor un material tan rico, contradictorio, convulso, desgarrado y gigantesco para representar el caleidoscopio de la vida.

Mo Yan ha sabido estar a la altura de esta riqueza de experiencias vital y destructiva y es por ello uno de los más grandes escritores contemporáneos, capaz de desempeñar con absoluta naturalidad su papel de narrador, que es el de contar historias individuales en las que se encarna la historia universal. China, sus últimos cien años pero también su recentísimo pasado o su fugaz presente, da a un escritor la posibilidad -y por tanto la necesidad- de escribir como un autor épico de la tradición y al mismo tiempo como un autor posmoderno, desde un lejano rincón de provincia y desde el centro del mundo.

Mo Yan sabe captar y convertir esta apabullante multiplicidad, que es además el encuentro de tiempos históricos diferentes, y transformarla en un lenguaje y en un estilo, en una sabia, imaginativa, imprevisible, múltiple e incluso invención lingüística concreta que refleja la totalidad del mundo. Gaomi, el pueblo en torno al cual giran sus historias de sudor, de sangre, de esperma, de dolor, es, como otros lugares de la literatura de

todos los tiempos, el universo.

Nacido en 1955, Mo Yan trabajó en el departamento cultural de aquel ejército chino del cual, en estos últimos años, han salido, renovando una antigua tradición, algunos destacadísimos intelectuales, por ejemplo los dos generales autores del extraordinario libro sobre la Babel moderna que es *Guerra sin límites*, Qiao Liang y Wang Xiangsui. Por razones de edad, se ha librado de los acontecimientos más dramáticos del país; ha tenido algunos problemas con la censura (sobre todo por el encendido, muy poético y violento erotismo de sus páginas) pero no demasiados. Su novela *Grandes pechos, amplias caderas* ha sido retirada del comercio por las autoridades y atacada por la crítica oficial del régimen, pero por esas mismas razones, se ha reimprimido y vendido ilegalmente sin cesar.

Vivir en China ha sido una suerte para su escritura, que lo ha protegido de las «chinerías» frecuentes en los escritores exiliados, quizá inconscientemente inducidos a «hacerse» los chinos, porque temen no serlo ya bastante, y a acentuar su propia identidad hasta el estereotipo, demasiado preocupados por dirigirse a los no chinos. Por otro lado, Mo Yan está muy ligado a su mundo -ha fundado incluso el movimiento literario «Búsqueda de las raíces»- y lejos de aquellos jóvenes escritores chinos, también capaces, cuyas páginas, escritas en Shanghai, podrían proceder perfectamente de Los Ángeles, ejemplo de una globalización que -si bien es cada vez menos peligrosa, para un escritor, que el regresivo detallismo y la manía de la identidad- se arriesga a la monotonía y la nivelación de las diferencias.

En los grandes frescos y en las narraciones breves de Mo Yan se encuentra, como en *Grandes pechos, amplias caderas*, no sólo la saga de una familia, sino de la historia china del siglo XX, representada con imparcialidad ideológica; se encuentra, como en la admirable *Sorgo rojo*, no sólo y sobre todo la guerra, en toda su destructiva y desgarradora agonía, y se encuentra la terrible realidad de la China agrícola, con su maldición arcaica y moderna, sus jalones de brutalidad, soledad, *pietas* familiar, crueldad -la sofocante limitación de la vida en familia y de pareja, la búsqueda del hijo varón y la consecuente dureza de la condición femenina, los abortos, los infanticidios.

Una vez más, es la gran literatura la que hace comprender a fondo, con una humanidad radical ajena a ideologías y moralismos, una tremenda realidad. El aborto, el abandono de los recién nacidos, la infancia aparecen con insistencia en algunos extraordinarios cuentos, por ejemplo «Explosiones», incluido en la colección *El hombre que criaba gatos*, una auténtica obra maestra. Para entender el significado -no sólo en China- de paternidad, maternidad, nacimiento, infancia, aborto, abandono, ternura y violencia de la familia, vitalidad y ferocidad del mundo rural, basta leer las páginas de este gran escritor que no predica sino que cuenta, inventando un lenguaje de una original, dulcísima en ocasiones pero más a menudo violenta potencia dramática. Un lenguaje que nace junto al mundo que muestra y que se reinventa como el de los grandes autores experimentales y que sin embargo es clásicamente comprensible, espontáneo y originario como es siempre originaria toda experiencia fundamental del individuo, que se desarrolla aquí y ahora pero también siempre. Más allá de Faulkner y de García Márquez, se puede pensar en otro grande creador épico, Guimarães Rosa.

Los traductores italianos -Rita Maria Masci, Daniele Turc-Crisà, Lara Maconi, Giorgio Trentin y Rosa Lombardi- han afrontado una tarea difícilísima y la han resuelto magníficamente. Es a ellos, no sólo a Mo Yan, a quienes debemos el enriquecimiento sustancial de nuestra existencia que supone la lectura de sus obras. En este lenguaje torrencial y despiadado, envolvente, desbordante y preciso, muy audaz en las imágenes y en el ritmo, parece hablar, en su totalidad, la vida misma, infinitamente variada e irregular, inconsciente de esa sucesión temporal que necesitamos para crearnos la ilusión de dominarla. El tiempo épico -lo recuerda también Renata Pisu- es el encuentro de tiempos y voces diferentes, la contemporaneidad de distintos momentos, pasado que aflora y rasga el presente, generaciones absorbidas por un vórtice de deseo y de muerte, historias que avanzan y retroceden como las voces que se difunden en el aire y están siempre presentes en cualquier parte.

Dos obsesiones dominan esta épica. Una es el sexo, inagotable, maníaco y al mismo tiempo magnánimo de deseo de pechos, de desnudos, de piernas y traseros, de pezones que mordisquear, en una eterna infancia, eternamente la vida. La otra es la violencia, la ferocidad, la sangre que corre a borbotones como un río caudaloso, la crueldad de la existencia y de la guerra, que desembocan la una en la otra, crueldad descrita en escenas de una audacia sin precedentes y al mismo tiempo clásicas. Pero también el amor, la piedad, la ternura, especialmente en los inolvidables personajes femeninos. Los héroes -sobre todo el extraordinario Yu Zhan'ao- son como esta vida en estado puro, brutales y tiernos, capaces de pasiones y de infamias.

Mo Yan sabe transformar la fijación erótica más maníaca en calor vital. Su medida perfecta es quizá el cuento, más que la masa excesiva y redundante de *Grandes pechos, amplias caderas*. Quizá su obra maestra es *Sorgo rojo*, cuya película homónima del gran Zhang Yimou, que también ha producido una obra muy notable como *La linterna roja*, no le hace justicia, porque ofrece un fragmento reducido. En *Sorgo rojo* -inolvidable galería de escenas feroces como la vida y tiernas como el amanecer, y de grandes figuras canallas y generosas- el protagonista, un bandido-patriota-partisano, es el abuelo del ficticio narrador, pero es su hijo el

que narra en primera persona los acontecimientos: como en la gran épica clásica, el narrador desaparece, es todos y ninguno, es la vida misma anónima, desgarradora y desgarrada, es el campo de sorgo rojo que se tiñe de sangre y de atardecer. Mo Yan, diría Kafka, es uno de esos grandes escritores cuya literatura golpea como un puñetazo y abre, de improviso, un nuevo horizonte.

Corriere della Sera,
23 de enero de 2005

UN MUNDO QUE SE DESMORONA Y RESURGE

Hay escritores que se aprecian y se admiran y hay escritores a los que tenemos necesidad de dar las gracias, porque sus libros dejan una marca en nuestra vida, abren una ventana a una realidad nueva o, más aún, a un mundo en el que nos reconocemos, en el que se descubren y se reencuentran -con mayor claridad- los propios fantasmas, las propias esperanzas.

Cuando, al encontrarlo en el Café Hungría de Budapest, le dije que le agradecía sus páginas, Achebe se quedó casi azorado; su bello rostro, marcado por una expresión irónica e inteligente, se volvió melancólico y también esta melancolía revelaba al verdadero escritor y el temor de no estar a la altura de la vida, la conciencia de que la obra literaria, incluso notable, es a menudo inadecuada para la complejidad de la realidad, respecto a lo que querría verdaderamente ser. Como sucede con los autores de obras que entran a formar parte de nuestra vida, empezamos a hablar de las cosas más variadas, de los padres y de los hijos, de nuestras casas y de nuestras ciudades, de libros, de bromas, de temores.

Achebe es nigeriano y ha representado -sobre todo en la primera y más hermosa parte de su ciclo, *Todo se desmorona*- la heterogénea variedad de las culturas de su país, en primer lugar la cultura Ibo, el choque entre África y Europa, la destrucción de un viejo orden y el caótico proliferar del nuevo. Intelectual moderno y ligado a la vez a los valores de sus orígenes, Achebe siente con fuerza el drama de su país y la protesta anticolonial pero, como verdadero escritor épico, no juzga o, mejor dicho, sumerge su juicio en el relato de hombres y cosas, sin caer en ningún esquematismo ideológico y consciente de la transformación de las sociedades, de lo que tal transformación se lleva y de lo que trae, de las libertades que aporta y las que quita.

En su gran y potente ciclo narrativo *Donde cae la lluvia* -en particular en el volumen *Todo se desmorona*-, Achebe refleja una importante y compleja cultura africana, en el trágico momento de su destrucción, desde su interior y, al tiempo, con una perspectiva épica general, que la coloca en el fondo de la historia del mundo y, por tanto, de todos nosotros. En toda su obra, la historia se filtra a través del encanto y el malestar de la vida, del amor, de las estaciones, del envejecer. El mundo africano que se desploma bajo los golpes de la penetración blanca es un símbolo del mundo -no sólo africano-, de la tradición, que se desmorona al chocar con la modernidad y disgrega su unidad de valores en la fragmentación de la sociedad moderna.

Ese mundo es también una variedad multiforme, conservada durante siglos, que se reduce a una nivelación, a una homogeneización creciente. En este encuentro los antiguos valores se pierden, pero se abren también nuevas perspectivas; aquellas vicisitudes se convierten así en el espejo de una problemática que ataca en general nuestro mundo, con la continua pérdida de valores y el nacimiento de otros, con la amenaza que representa el fin de las visiones unitarias, globales, fuertes, épicas del mundo y de la vida, y con la amenaza opuesta representada por la extinción y la nivelación de las diversidades y de las variedades culturales.

La realidad que él ha descrito, con su identidad que se quiebra y se renueva, se ha convertido en una parábola del mundo, de lo que -de distintas maneras- está sucediendo en todas partes. Es una parábola del proceso de compenetración planetaria, que no debe inducir a olvidar las propias peculiaridades, que deben ser amadas y defendidas, pero tampoco a dejarse deslumbrar y absorber totalmente por esta defensa, descuidando valores y responsabilidades más altas. Sólo esta vigilancia consciente podrá alejar el peligro de horribles guerras raciales, que podrían perfilarse en nuestro horizonte.

Achebe es capaz, según el proverbio Ibo, de decir a la gente «dónde ha caído la lluvia», de dar testimonio del dolor sufrido y despertar la conciencia de la propia dignidad y la esperanza de luchar por ella. Las laceraciones, las tragedias y las esperanzas universales humanas se encarnan en muchos personajes inolvidables, en el orgullo y la muerte de Okonkwo, en las escisiones interiores de Obi, en la incertidumbre de muchas figuras que no pueden reconocerse en el mundo nuevo ni regresar al antiguo y asumen ejemplarmente un sentido de desarraigo en la historia que todos experimentamos bastante a menudo.

Escritor épico, Achebe narra la disgregación de un mundo sin perder el sentido y el anhelo de la unidad de la vida. En Budapest me hablaba de un texto teatral que estaba escribiendo y de las dificultades para hacer que hablaran aquellas figuras de su mundo africano, sin desnaturalizarlas hablando él en su lugar y violando así la autonomía de los personajes, pero creándolos de tal modo que fueran capaces de hablar coherentemente

con su naturaleza y hacerse comprender no sólo por las personas de su mundo sino por todos, incluso por quien no conoce la cultura Ibo. Al despedirme, le dije que, como todo verdadero escritor, conseguiría dar vida a unos personajes que sabrán mucho más que él.

Discurso al Premio Nonino,
enero de 1994

ZONA DE SOMBRA

Ngugi wa Thiong'o es un escritor que contribuye a «cambiar el centro del mundo», como dice el título de un libro suyo. Es lo que hacen todos los verdaderos escritores, captando la universalidad en los rincones más apartados y transformando la periferia más lejana en un teatro en el que se pone en juego el destino del hombre y se tambalea el sentido o el sinsentido de la Historia; la Londres de Dickens y Yampol o Tishevitz, el más remoto y ruinoso barrio judío-polaco de Singer, son el ombligo del universo.

Esta conciencia de que la universalidad -y por consiguiente la centralidad- se puede encontrar en cualquier parte, incluso en un despreciado suburbio, no tiene nada que ver con la aburrida y regresiva cerrazón municipalista de las «pequeñas patrias» que hoy en día infectan el mundo, porque esta última, con su particularismo quisquilloso, niega cualquier dimensión universal y desfigura la tierra nativa que pretende exaltar. Los escritores -o mejor dicho, los hombres en general- mueven, en la realidad, en la mente y en el corazón, las fronteras; las ensanchan, las estrechan, las eliminan, las reconstruyen. Un centro se convierte en una periferia y viceversa, la patria -perdida o reencontrada en un exilio- está ahora más allá o más acá de unos confines. En la época contemporánea, el sentimiento auténtico es el de encontrarse en la periferia de la vida de la historia, aunque se habite en la Quinta Avenida, porque el centro se ha hecho inencontrable y somos todos, de algún modo, inmigrantes desarraigados de nuestra propia casa.

Nacido en 1938, Ngugi wa Thiong'o se enfrenta y vive esta dislocación de nuestra época en una de sus situaciones más perturbadoras, en la relación entre Occidente -portador de civilización y también de dominación y de expolio- y su África, afectada por un proceso mundial que la arranca de un aislamiento y de una falta de identidad inmemoriales, la inserta en el engranaje de una historia general portadora de civilización y de progreso y, al mismo tiempo, la devasta con una violencia de muchos rostros, que mutila y ahoga su identidad y le corta las alas, en algunos aspectos, incluso cuando la transforma, pero, sobre todo, la aísla en una lejanía que le impide entrar en nuestra conciencia.

Ya el mito griego, con las historias de Ifigenia en Táuride y, más aún, de los Argonautas que van a robar el Vello de Oro, había narrado el contradictorio encuentro-enfrentamiento entre la flor suprema de Occidente, Grecia, y el mundo «bárbaro» fuera de sus fronteras, que Grecia enriquece con la civilización, sumerge en el contexto del mundo y del devenir, arrancándolo de la inmutable infancia original y, a la vez, conquista, traiciona, pervierte, oprime y convulsiona. Ngugi wa Thiong'o ha movido continuamente el centro colocándose -y recolocándose sin cesar- en la perspectiva de su gente de Kenia, volviendo incluso a escribir en la lengua kikuyu -por ejemplo, el drama *Me casaré cuando quiera* (1982)- tras haber escrito en inglés grandes novelas sobre su pueblo martirizado, sobre su sufrimiento y sobre sus luchas, como *Se irán las nubes devastadoras* (1964), *Un grano de trigo* (1967) y *Pétalos de sangre* (1977).

Su obra es una armoniosa síntesis de cultura occidental y cultura africana: *Un grano de trigo*, verdadero *epos* de un pueblo, está construido con una compleja estructura polifónica que ha asimilado y recreado originalmente la más alta técnica de la narrativa europea, y en la que resuena también el coro de las voces originarias de su pueblo y de su modo de vivir y cantar la vida. *Me casaré cuando quiera* está escrita coralmente, con la participación de la gente local, que intervenía para sugerir y corregir, participando activamente del proceso creativo. Cada texto, por lo demás, nace, con intención o sin ella, de un coro de voces y experiencias que trasciende al autor que las pone juntas y las firma.

Activamente comprometido en la lucha por la liberación de su país, con posiciones de un marxismo sensible a los movimientos nacionales pero sin confundirse con el nacionalismo pseudocolectivista y regresivo que ha contaminado a menudo la política de muchos estados africanos, Ngugi wa Thiong'o ha conocido la cárcel, en Kenia, y enseña en la Universidad de Nueva York. Arraigada en su tierra y al mismo tiempo ciudadana del mundo, su existencia mueve ese centro del que habla y él mismo, James Ngugi, se ha convertido en lo que era, Ngugi wa Thiong'o. Pero, sobre todas las cosas, es un potente escritor épico, capaz de narrar la vida y la muerte; también gracias a él, África, esa zona de sombra de nuestro mundo y de nuestra conciencia, entra de forma concreta en nuestro imaginario y por consiguiente en nuestra realidad, se convierte un poco en nuestra patria.

TAMBIÉN EL MAR ESTÁ HERIDO DE MUERTE

Herido de muerte apareció en 1961; se escribió a finales de los años cincuenta, yo lo leí por primera vez dos o tres años después de su publicación -cuando ya había aprendido a zambullirme en el mar y a comprender el lazo indisoluble entre el mar y el amor-, y después, durante los muchos años ya transcurridos, lo he releído varias veces, con una pasión que, como todas las pasiones verdaderas, se hacía cada vez más intensa y consciente, porque descubría en cada ocasión nuevos aspectos y nuevos significados; nuevas dolorosas seducciones, nuevas constelaciones, vehementes e irónicas, de la felicidad, melancolía y desilusión, igual que se descubren en un rostro amado, durante muchos años de vida compartida, nuevos matices de encanto, nuevas bellezas que el tiempo desvela en los pliegues de una boca, en la profundidad de una mirada, en el surco de una arruga.

En estos años transcurridos como un diluvio, que siempre creíamos posponer mientras se derramaba sobre nosotros, el libro ha crecido y continúa creciendo, se hace todavía más rico que cuando fue escrito y publicado. Testimonio vibrante de aquellos irrepetibles años cincuenta napolitanos e italianos -tiernos y desvergonzados, retorcidos y borrosos, según una imagen de la novela, como la espiral de un sacacorchos- y muy fiel a los matices más dolorosamente superficiales y efímeros, *Herido de muerte* es también un clásico, una de las pocas novelas italianas de este medio siglo destinadas a perdurar. Quizá la única novela de La Capria destinada de verdad a perdurar, a desafiar y a vencer la erosión del tiempo. Pero basta con haber escrito uno de esos libros no perecederos, para no dejar escapar -recogiendo una imagen fundamental y recurrente del texto- la Gran Ocasión, en este caso no sólo de la vida sino también de la salvación de la vida que es la poesía. Los otros libros son encantadoras predelas y tablas que rodean al cuadro central, lo iluminan y comentan como un Talmud que explica, narrando, el Texto Primario.

Herido de muerte es un libro extraordinario, que fusiona perfectamente naturaleza e historia, coherencia estructural de la construcción narrativa (conocedora de la técnica novelística más rigurosa y experimental) e impalpable poesía del fluir de la vida, percepción sensible y crítica política, el instante atemporal de la epifanía existencial y la historicidad (ambas encarnadas en una Nápoles mítica y real, libre de todo exceso de grasa sentimental-pintoresca), pesimismo y felicidad, presentes tanto en el corazón como en la seducción del mar, fisicidad inmediata y reflexión. No se terminaría nunca de hablar de *Herido de muerte* si se quisiese ilustrar a fondo su complejidad y su poesía; el propio autor no ha dejado nunca de hablar de ello, de desentrañarlo, comentarlo en *Armonía perdida* -otro libro fundamental, que lo sigue y transforma en interpretación ensayística- y en tantos otros escritos tuyos.

En Italia, *Herido de muerte* anticipó la experimentación estilístico-estructural de la neovanguardia y la crítica a la novela tradicional, de la que conserva, aunque de forma renovada, el aura poética, haciendo que el tema se transforme en estilo; y fue incómodo tanto para los tradicionalistas como para los narradores experimentales que lo discutieron. *Herido de muerte* es un libro que ocupa un puesto indiscutible en la literatura contemporánea. Pero ¿qué ha sido, en estos años, de la *bella iurnata*, de su -nuestro- hermoso día? Aquel prodigio perfecto, absoluto, de mar y de cielo está ahí, incorruptible, imagen y realidad misma de la vida, de su fluir que parece encerrado en cada instante, detenido en su eterno transcurrir, promesa de vida verdadera que por un momento parece hacerse realidad e inmediatamente se quiebra; laceración original constantemente repetida bajo formas nuevas y distintas de la historia, vida verdadera que ya ha sucedido -o no ha sucedido nunca o sucederá en un futuro que no existe, que está en otra parte- pero que ya no nos sucede, gran sonrisa indiferente a nuestro dolor de haberlo perdido incluso antes de nacer, gran verano que nos hace sentir todo lo que nos falta.

Los dos, La Capria y yo, hemos vivido y vivimos ese verano, disfrutado y padecido a fondo gracias también a nuestras dos ciudades, Nápoles y Trieste, tan diferentes pero tan parecidas: ciudades bloqueadas e irrealizadas en sus grandes potencialidades y replegadas sobre sí mismas, en una fijación edípica sobre los vínculos prenatales, que es una gran riqueza mítica y al mismo tiempo una rigidez moral e intelectual. En nuestro mar napolitano y triestino-istriense-dálmata, los dos hemos vivido y perdido el «hermoso día»; sin embargo, en aquel perderlo que hería de muerte, hubo, hasta un determinado momento -¿hasta cuándo?-, una

plenitud que permite decir, como dijo Marisa Madieri, poco antes de morir, «hemos tenido nuestro verano», un verano que también para ella sólo podía ser marino.

Después, algo se resquebrajó, el hermoso día comenzó a oscurecerse. No sólo por los años transcurridos, pues, aunque seamos más viejos, no tenemos por fuerza que lamentarnos de nuestros veranos. Pero la promesa dolorosamente incumplida del hermoso día de *Herido de muerte* no se refería sólo a la edad de quien la vivía. En aquel mar y en aquel cielo, en aquella condensación mítica de naturaleza e historia, identidad prenatal e individual, había muchas contradicciones lacerantes, pero había también una totalidad de vida que abarcaba eros e intelecto, profundidad marina y esperanzas políticas, difíciles de ver pero capaces de levantar pasiones. *Herido de muerte* es también una despedida de una integridad que ve al hombre actuar en la historia y también acurrucarse en el regazo de la naturaleza, ceder a fatuidades y vanidades estúpidas, pero perseguir en ellas la vida verdadera.

Esa integridad parece ahora perdida y no sólo en quien envejece, sino incluso más en quien es joven. El Sasà de la novela, que al final es la parodia de sí mismo y de su vitalidad, no es sólo un insignificante vividor al que los años vuelven patético, sino que encarna también una degradación histórica y de una época, una generación a la que se le robó la juventud, fugaz e inquieta juventud de siempre pero también, históricamente, una juventud en la que se proyectaban esperanzas reales y posibilidades de vivir una vida auténtica y plena, de conciliar la ebriedad del verano, del aquí y ahora, del Ahora, con aquella armoniosa, difícil y consciente formación de la personalidad completa que hace -o mejor, debería hacer- de la vida un *Bildungsroman*, una novela de formación. Cuando el yo narrador, al final de *Herido de muerte*, busca la rubia cola de caballo y a Niní, no busca sólo su *jeunesse dorée* perdida -lo que sería patético y no le interesaría a nadie-, sino más bien una esperanza, un indicio de vida verdadera que la Historia ha disuelto y, en las décadas transcurridas desde la publicación del libro, ha seguido disolviendo.

Es también este eclipse de vida y de esperanza lo que hoy nos hace sentir a todos -jóvenes y viejos- heridos de muerte. En la novela, el autor parece creer que es la Naturaleza la que corroe la Historia, el bradisismo que poco a poco hace que se hunda en el mar el palacio Medina, mientras que en realidad es la Historia la que reseca y esteriliza la Naturaleza, es el mar el que se ve amenazado por los hombres. O mejor dicho -ya que, al contrario de lo que sostiene La Capria, no existe contraposición entre Naturaleza e Historia- se trata de la misma cosa, una única amalgama, un proceso de agregación y disgregación que crea, forma, plasma, corroe, despedaza y destruye, en combinación y con diferentes métodos, conchas y playas, ciudades e imperios, especies animales y sistemas filosóficos, dinosaurios, partidos políticos y generaciones. *Herido de muerte* es también la historia de una humanidad que, en un determinado momento histórico -en un instante muy preciso de la historia del cosmos-, tiene la sensación de no poder esperar más y lo disimula bajo estúpidos cotilleos y comentarios sobre las mujeres en el café.

¿También el mar está herido de muerte? Eso sí que no podríamos soportarlo; antes naufragar, resultar heridos de muerte por él. El mar es inseparable de la vida, es el paisaje del vivir y del amar. También para mí, como para La Capria, mar quiere decir Mediterráneo, aunque una vez le envié un telegrama, ya que él había escrito sobre el gris del Atlántico, para hablarle de los colores del océano a lo largo de las costas de Cantabria y Galicia, que yo contemplaba en aquel momento. Él se siente inmortal -y, por tanto, aún más dolorosamente vulnerable- en su mar napolitano, yo en el de mis islas del Quarnero. Sé que nunca me ha perdonado que considerase mi mar más bello que el suyo; yo, en cambio, le perdono por opinar que el suyo es más bello que el mío -pero no porque yo sea más magnánimo que él, sino porque es él quien ha escrito *Herido de muerte*.

Nuova Antologia,
n.º 2.232, octubre-diciembre de 2004

DONDE MUEREN LAS METÁFORAS

En su carta a Monsieur Chauvet, Manzoni decía que los poetas no tienen el deber de «inventar los hechos», sino el de llenar los espacios entre ellos, las lagunas de la Historia, y el de contar lo que ésta calla, los sentimientos y los pensamientos de los hombres, sus esperanzas, su rabia o su melancolía, cuyas huellas se han perdido. El historiador relata los acontecimientos y el escritor trata de imaginar y de relatar cómo los vivieron los hombres.

Entre los poetas, por supuesto, hay quienes, con toda intención, se toman el derecho de inventar los hechos o de deformarlos incluso de la forma más grotesca y surrealista, huyendo así de la prisión de la realidad como el barón de Münchhausen cabalgando sobre su bala de cañón. Pero hay escritores fascinados por la realidad y por las historias que ésta inventa, por los hechos realmente sucedidos y por los personajes que de verdad han vivido, no menos imaginativos que los surgidos de la fantasía de un autor; la vida es «original», decía Svevo, y si se sabe transcribir, podemos encontrarnos entre las manos una novela fantástica.

Cuando un escritor elige como protagonista de su relato a un personaje de cierta relevancia histórica o pública, se encuentra ante unos límites marcados a su fantasía, si bien sólo son límites exteriores, relativos a la trama de las peripecias. Tolstói en *Guerra y paz* no podía decir que el general Kutuzov se dejó asediar en Moscú por Napoleón, y Schiller en *Wallenstein* no podía acabar con su héroe homónimo, el condotiero de la guerra de los Treinta Años, feliz y contento en lugar de asesinado. Para un auténtico escritor, tales cadenas no son un freno a su originalidad creativa, sino un estímulo, y se convierten en un componente y un fermento de su obra literaria, del mismo modo que el metro y la rima de los tercetos no son un obstáculo para la creación dantesca, sino un elemento constitutivo de su poema. La originalidad no consiste en los hechos, sino en el significado que el relato les confiere; en las *Memorias de Adriano*, Marguerite Yourcenar no inventa ningún detalle ni figura, pero reinventa y recrea todo, y se podrían añadir numerosos ejemplos, entre ellos el Thomas Mann de *Carlota en Weimar*.

También en la actual literatura italiana es frecuente que los narradores recurran a acontecimientos sucedidos y a personajes reales y de relieve histórico, desde Sciascia a Del Giudice, de Vassalli a Tomizza y muchos otros. También Stefano Jacomuzzi pertenece a esta familia de escritores fascinados por la sveviana originalidad de la vida. El moribundo papa Marcelo de sus *Historias del último día* y el extraordinario Panama Al Brown de *Un viento sutil* no se olvidan, como no se olvidan la melancolía, la soledad, la pasión, la sabiduría, la fugacidad, la ilusión de esas vidas verdaderamente vividas, pero de las que sólo la invención del escritor, su fuerza vehemente y su piedad recogen y salvan el aliento, el sentido humilde y oscuro.

Quizá un tácito e inconsciente prejuicio impida reconocer en Jacomuzzi su naturaleza de narrador y exista una desconfianza preconcebida frente a un autor que, activo y apreciado hace tiempo como crítico literario, desembarca tarde en la narrativa. Sucede con frecuencia que quien ya es conocido y apreciado por el público en general a causa de cualidades demostradas en un determinado campo, sea encasillado de modo automático a priori -no importa lo que haga o escriba- en la categoría en la que se acostumbra a clasificarlo, a causa de la resistencia a revisar los propios esquemas y la necesidad, en el febril asedio del mecanismo cultural, de recurrir a fórmulas y a categorías preestablecidas que ofrezcan una cómoda estructura de interpretación prefabricada. Además en Italia -como en Alemania, pero no así en Francia, Inglaterra, España o Escandinavia- subsiste una desconfianza preconcebida ante los profesores universitarios que se dedican a la literatura, como si este oficio que, obviamente, no garantiza a priori ninguna capacidad poética, la excluyera a priori. No hay razón para que un profesor tenga que estar por fuerza menos (ni más, claro está) dotado literariamente que un médico, un delineante, un comerciante, un barbero, un guardia de prisiones o un cocinero.

Un libro, decía Kafka, debe golpear como un puñetazo, dejar una huella profunda, cambiar -aunque sea imperceptiblemente- la vida del lector. Eso es lo que sucede con el primero y mejor de los libros de narrativa de Jacomuzzi, *Un viento sutil*, al que se adapta muy bien la sentencia kafkiana y no sólo por hacer un fácil juego de palabras, ya que el protagonista de la novela -sería mejor decir el principal y más evidente de los personajes, a menudo semiescondidos- es un boxeador, Panama Al Brown, que fue campeón mundial de los pesos gallo. Jacomuzzi reinventa y reescribe una historia real con personajes reales y famosos: en el París de

los años treinta, Cocteau escribe un «poema sin tinta» sobre la vida de Panama Al Brown, púgil negro, ex campeón del mundo y en declive, al que empuja a remontar la cuesta de la derrota y de la tristeza, a combatir la propia nostalgia de autodestrucción y a recuperar la gloria del ring y de las febriles y apasionantes noches parisinas, para después abandonarlo, no sin secreta violencia, a su destino más destructivo aún que antes.

Pero el libro no es, en efecto, la novela de Cocteau y quizá tampoco de Panama Al Brown, que sin embargo es el inolvidable protagonista principal; es un relato que hace vibrar con intensidad poética las cuerdas esenciales de la existencia, su grandeza y su fugacidad, su desencanto y su significado, la soledad de los días y la efímera alegría que la ilumina como la luz de las estaciones, la proximidad de la oscuridad. Es una epopeya de los oscuros, impregnada por un fuerte amor a la vida y una picaresca familiaridad con la muerte, que recuerda *La leyenda del santo bebedor* de Joseph Roth.

Un viento sutil es una novela de estructura compleja y refinada, que funde en una unidad aparentemente sencilla y múltiple, laberínticos puntos de vista. Está el punto de vista -y es tal vez el menos interesante- de Cocteau, con su ambiguo entramado de generosa simpatía y abuso prevaricador en relación con Panama Al Brown, al que ayuda y querría modelar como una creación suya fantástica. Está sobre todo el punto de vista del propio Panama Al Brown, personaje extraordinario con su soledad, su vieja tos, su delgadez, la perfección trágica de su cuerpo, su carrera hacia la muerte, demasiado rápida para la vida y para el relato que querría retenerla.

Victorioso o derrotado, el negro tiene la sencillez y el misterio que se leen en los ojos de los niños en algunas fotografías; permanece pobre de historia, ajeno a la Historia que lo rodea. En páginas espléndidas, Jacomuzzi cuenta su fuga ante la «insostenible disparidad de las cosas» y ante la «profundidad del tiempo» que lo desconcierta. Panama Al Brown comprende que no se adapta al destino complicado y simbólico que Cocteau construye con su vida y entonces elige la noche, la oscuridad.

Pero hay otro protagonista desde cuya perspectiva, en gran medida, se ve, se recuerda -en fragmentos- y se cuenta la historia: Guillaume, el viejo camarero del cabaret, personaje y narrador-testigo de la parábola del boxeador; corazón sencillo pero no ingenuo, que custodia las historias perdidas y desesperadas de los otros personajes, los desconcertados héroes de la noche. En su memoria las «aventuras perdidas y errantes» de estos personajes, tortuosas y transgresoras, se organizan en una tranquila y piadosa linealidad, que las vuelve comprensibles para ellos mismos y consigue que en ellas resplandezca el prodigio de una incierta salvación.

Guillaume es también figura del Narrador, que no inventa los hechos -las vidas descarriadas a su alrededor-, sino que los recoge con *pietas*, llenando sus vacíos y logrando que brille el sentido. El Narrador reorganiza los acontecimientos, los reordena para que emerja la verdad, señora del tiempo: «La práctica del corno inglés debe de haber enseñado a Guillaume el oficio de poeta, sin que él se haya dado cuenta. Le ha proporcionado la seguridad de los tiempos lejanos que se acercan, que se mueven, de los acontecimientos que se superponen, cambian de orden, sin que la historia cambie, sin que deje de ser verdadera.»

Guillaume es uno de esos pobres de espíritu que deberían poseer la tierra, porque es guardián de la vida y de su humilde sacralidad; entre sus manos, cualquier fragmento de la existencia se convierte en totalidad llena de significado, como en el espléndido fragmento que evoca la desaparición de uno de sus nietos, muerto en la niñez: «Pero Guillaume nunca había pensado que se acabaría demasiado pronto. En tal caso, tendría que haber pensado que los pocos años que había estado aquí, en la tierra, no eran nada, un vacío, la espera de un engaño. Y no quería pensar así. Ni siquiera le parecía justo que se pensase de aquel modo, que se le atacara precisamente a él, casi como si se le quisiera borrar, como se borra un pequeño error, algo que no debía suceder. Aquellos pocos años eran un todo, una vida llena de hechos, de palabras, de sentimientos, ganas, gritos, risa, llanto, carreras, feliz glotonería, preguntas, estupores. [...] Pero aquella vez que el nieto de tres años, que creía que no lo veían, se detuvo a arrancar con temor y deseo los pétalos frágiles de una amapola en el campo donde habían segado el grano, y los pétalos se le quedaron en las manos y él, quieto, mirándolo con el miedo y las ganas de estrujarlos, como si el universo se le ofreciera y se volviera en su contra en el mismo momento, aquella vez Guillaume comprendió lo que podía ser el absoluto, lo que no cambia, la enorme grandeza de la vida.»

Aún hay otro punto de vista narrativo, otro narrador escondido y disimulado, el personaje desconocido que de tanto en tanto dice «yo», que mantiene el hilo de la historia y de los narradores implicados en ella, hasta desaparecer en el relato, voz impersonal del texto, anónima como la vida. Es una voz que enmarca la novela, que prefiere no pronunciar la palabra «yo» y confiarse a un verbo que es difícil comunicar a alguien concreto. «He venido a mirar la Gloria de frente.» Este Narrador tiene también recuerdos personales pero adquieren el espesor de las cosas y se emancipan de un yo concreto: «La muerte llega así a los niños y todos lo saben; mis hermanos, que se despedían al irse, también lo sabían y a mí iban a quitarme para siempre, con aquella enfermedad, las calles polvorientas y los cuadernos de la escuela. Miraba en la penumbra del pasillo aquel enorme receptáculo de mal y probé a doblarlo, despacio, venciendo el espasmo. [...] Me habían dejado solo aquella tarde con mi incomunicable sabor de vida. Una tarde tranquila con larguísimos intervalos en suspenso, solo en casa, sin ruidos... y el sol que pasaba, iba hacia el Monviso y doraba el mundo y después lo

apaciguaba en la noche, para mí. Leía un libro de cuentos de London y ya no he sabido leer mares y palmeras agitadas por la tormenta con la tranquila verdad de aquel día y sólo entonces fui feliz.»

Un viento sutil tiene grandes páginas, momentos memorables en los que una poesía errabunda de vidas jugadas y perdidas se une a una piedad cristiana y a una sabiduría entendida, según la definición de Benjamin, como dimensión épica de la verdad. Epifanías de impetuosa vitalidad o de melancolía; la caída de una tarde, momentos fulminantes de los combates en el cuadrilátero que se registran con absoluta evidencia épica, un color de la noche, un olor de la mañana que sube del mar, una luz de infancia, el grotesco funeral de Panama Al Brown o la inolvidable audiencia en el tribunal del Nueva York, donde entre el juez y el púgil, ahora arrojado en un rincón de la existencia, brilla la intuición de la vida y de su inaferrabilidad.

Hay también momentos más endebles, por ejemplo algunas insistencias excesivas en los montajes que recuerdan a Cocteau y a su mundo poético, y una tendencia, en ocasiones no controlada, a la exuberancia y a la acumulación repetitiva de metáforas. Defectos que se olvidan ante el complejo mosaico del libro y a ciertas epifanías de rara agudeza, como el extraordinario e inolvidable paseo-entrenamiento de Panama Al Brown por la noche, una carrera y una fuga en la insondable existencia, preguntas que se disuelven en la nada: «Que no tienen lugar donde parar, no dejan marcas en el aire, ninguna huella en el polvo. “En el corazón”, dicen, pero ahí todo es una gran confusión y no hay que fiarse.»

Quizá esas palabras -«En el corazón [...] pero ahí todo es una gran confusión»- pueden valer como símbolo de la poética de Jacomuzzi, de su sentimiento que recuerda la exhortación evangélica a ser sencillos como palomas y prudentes como serpientes, a unir el abandono del corazón a la conciencia de su fragilidad y de su ambigüedad. Una poética que en *Un viento sutil* aparece felizmente resuelta en un relato de estructura estratificada y al mismo tiempo unida y compacta, y por el ritmo fluido que arrastra como la corriente de un río.

Es interesante, además, recordar que esta obra se ha desarrollado a partir de una redacción precedente, mucho más breve y concentrada, que contenía ya la historia y todos sus motivos, pero con una forma demasiado densa que no le daba al relato espacio, apertura, horizontes. He visto nacer tanto la primera redacción, sugerente pero sobrecargada, casi aplastada, como la hermosa versión final. He visto cómo esta última tomaba lentamente forma, tonalidad, aliento -en la idea del autor antes incluso que en el papel- cuando Stefano y yo paseábamos juntos por las calles de París, recorridas muchos años antes por los personajes de la novela, para captar -¿dónde?, quizá en ciertos letreros luminosos, en la penumbra de ciertos cafés o *brasseries*, en el color del cielo sobre un tejado- la huella de un tiempo impalpable, huido pero quizá no sin dejar aquí y allí jirones, grumos de tiempo atrapado que el relato tenía que capturar para disolverlos y reencontrarlos, liberar la música de una vida que quedó escondida, dejarla correr y susurrar, como sucedió, pocos meses después de nuestros vagabundeos parisinos, con *Un viento sutil*.

También la segunda novela de Jacomuzzi, *Las historias del último día*, elige como protagonistas a personajes reales e igualmente de conspicuo relieve histórico como el papa Marcelo, pontífice durante veinte días. La tercera, *Comenzó en Galilea*, tiene por protagonista, junto al yo narrativo, a Jesús, inmerso en la dolorosa fragilidad de la existencia.

La narrativa de Jacomuzzi está profundamente marcada por una fidelidad a la cálida humanidad de la tierra, capaz de mostrar al lector el camino correcto pero también de acompañarlo, con melancolía y picaresca alegría, por el camino directo, para todos, a esa oscuridad en la que, como dice un espléndido fragmento de *Un viento sutil*, mueren todas las metáforas.

Le Monde, 14 de diciembre de 1990; en Stefano Jacomuzzi, *Le insegne della poesia*, SEI, Turín, 1996;
Corriere della Sera, 12 de junio de 2001

«RESISTIR A CONTRACORRIENTE»

En un capítulo de su brillante *Cercano y lejano*, que se adueña de jirones de realidad como un halcón, Alberto Cavallari, el más camusiano de los periodistas y escritores italianos, recuerda que Albert Camus afirmó que la conciencia vale más que la supervivencia. A diferencia de los demás, era capaz de «resistir a contracorriente», como dice el subtítulo del libro que Jean Daniel ha dedicado al autor francés y, sobre todo, a su actividad periodística, *Camus. A contracorriente*. Una pequeña obra maestra, un modelo de desnuda prosa clásica que nos meteríamos en el bolsillo y llevaríamos como un breviario laico de libertad y resistencia.

Fundador y editorialista de *Le Nouvel Observateur*, Jean Daniel es un testigo excepcional de las últimas décadas de la historia y vida de Francia, de esa cultura francesa que fue la conciencia de Europa. No es casualidad que estuviera muy cerca de Camus, quien se entregó a la actividad periodística con la misma integridad que le llevó a escribir *El extranjero* o *La peste*.

La grandeza de Camus consiste en haber unido una ética inflexible a una inagotable capacidad de felicidad, de vivir la vida como un baile popular o un soleado día en el mar, afrontando, sin embargo, su carácter trágico y rechazando toda moral que reprima la alegría y el deseo. Camus tiene un respeto sagrado, religioso, por la existencia, lo que le impide cualquier trascendencia, metafísica o política, que pretenda sacrificarla en nombre de fines superiores. Ningún fin justifica medios delictivos, que pervierten hasta los más nobles fines, como ocurre con las rebeliones (*El hombre rebelde*), siempre traicionadas por las revoluciones; ningún amor por las víctimas -a las que Camus siempre defendió frente a los verdugos- les permite (ni a sus defensores) convertirse a su vez en verdugos.

Camus vivió hasta el fondo el nihilismo y el absurdo, combatiéndolos sin ninguna ilusión de alcanzar una verdad, encontrando, en cambio, un irreducible sentido y valor en el vivir; aunque Dios no existiese, no todo estaría permitido por eso, dice contra su apreciadísimo Dostoievski. Este humanismo radical no es en absoluto generosamente ingenuo, porque no se hace ilusiones con ninguna posible inocencia; el héroe de *La caída* «denuncia la mala fe de la buena conciencia» (Daniel).

En la guerra de Argelia, donde había nacido, Camus luchó de manera inequívoca contra la violencia colonialista y a favor de la libertad del pueblo argelino, contra la represión criminal y la tortura. Pero rechazó el terrorismo, que no justificaba por la represión criminal de civiles inocentes, ya que también el terrorismo asesinaba a civiles inocentes. Entró así en debate con gran parte de la izquierda de entonces, que se reveló menos lúcida y realista que él en el terreno político.

Quizá Camus, observa Daniel, debido a sus orígenes humildes, nunca se sintió colonizador ni señor en su Argelia, y por eso entendió que Argelia, con sagrado derecho a la independencia política y a la libertad económica, era cultural y humanamente *también* suya, *también* francesa, porque de otra manera hubiera caído en una fiebre de identidad, fundamentalista y violenta. De manera similar, Nadine Gordimer, en su lucha contra el *apartheid* en Sudáfrica, luchaba por la civilización de una tierra que, decía, era tan suya como de los negros.

La gran disputa -y alternativa- de esa época no era la planteada entre Jean-Paul Sartre, genial filósofo pero también sectariamente banal en muchas de sus cómodas vueltas de tuerca ideológicas, y Aron, que, incluso con razón a menudo, carecía de la capacidad de asumir sobre sus hombros el peso humano de aquellos errores totalitarios, muchas veces arrogantes pero nacidos de una pasión generosa. (De Gaulle, cuya figura se agiganta cada vez más en la historia política del último medio siglo, lo llamaba despectivamente «profesor» en *Le Figaro* y «periodista» en el *Collège de France*.) Aron abrió los ojos sobre el comunismo a muchos intelectuales que vivían cómodamente en Occidente, pero fue Camus, la verdadera alternativa a Sartre, quien lo hizo con respecto a quienes estaban en el Este y habían vivido, compartido y padecido la fe comunista de muy diferente manera.

Releer a Camus, escribe Daniel, puede contribuir a elaborar una nueva ética del periodismo, que cada vez parece más urgente. Una ética que Camus, hombre de izquierda, resume en tres palabras poco familiares a gran parte de la izquierda: «Justicia, honor y felicidad.» Pero, al narrar las vicisitudes de *Combat* -periódico nacido en la Resistencia y posteriormente dirigido por Camus-, Daniel demuestra, sobre todo, que es realista y

posible ir a contracorriente, «resistirse a la atmósfera de la época», al clima político-cultural que es o parece dominante. Camus ha demostrado que se pueden dedicar unas cuantas líneas a un delito sobre el que todos escriben páginas y páginas sensacionalistas. Muchas veces no ocurre nada al decir que no, como en esa vieja historieta sobre la monja joven y agraciada que, cuando le preguntaron por qué era la única que no había sido violada por una banda de delincuentes que había asaltado el convento, respondió: «No sé... sólo dije que no...»

El periodismo es un trabajo de Sísifo por excelencia. Quienes, como Jean Daniel, luchan por el reconocimiento de la diversidad defendiendo sobre todo lo universal, hoy tan amenazado, tal vez no sepan, como Camus y todos nosotros, qué es la verdad, pero sí saben bien qué es la mentira y pueden repetir, como Camus: «No hemos mentado.»

Corriere della Sera,
28 de enero de 2008

LAS MANOS DE PABLO VI

Cada escritor -decía Montale, refiriéndose a su poema «La casa de los aduaneros»- tiene su propia *cavalleria rusticana*, es decir, una página clásica de repertorio, que resulta casi obligatorio citar en cualquier ocasión. En el caso de Alberto Cavallari -gran periodista, pero también escritor más importante de lo que él creía y le importaba-, esta sintonía, al menos en mi opinión, es una página de *Vaticano que cambia* (1965), un largo diálogo con Pablo VI, la primera entrevista auténtica y completa de la historia a un Papa. Cavallari retrata, en una brillante instantánea, al Papa que, durante la conversación, posa las manos, que antes tenía en su regazo, sobre la mesa, y las mira sorprendido un instante, casi desconcertado por su fragilidad.

En esa página aparece el periodista que está escribiendo un hito en la historia de su profesión, y aparece el escritor que capta en un detalle mínimo el drama y la verdad de un hombre que se siente en inferioridad de condiciones para soportar el peso del mundo, cuyo deber es soportar y, sin embargo, lo lleva, sobre sus hombros consternado. Quien escribe esa página es un hombre auténtico, que conoce y sabe expresar la angustia de vivir y el valor de mirarla de frente y arrinconarla en el fondo del corazón. Alberto conocía la melancolía y el humor negro que desalientan y poseía aquella indómita y fraterna vitalidad que nos ha dado fuerza y apoyo a muchos de nosotros, ayudándonos, como un soldado de Kipling, a vadear algunos difíciles ríos de la vida.

Cavallari pertenece a la más alta y hermosa, e incluso atormentada, historia del periodismo italiano y europeo y es -ha escrito, entre otros, un comparatista como Stefano Tani- un verdadero escritor, al que es necesario tener en cuenta. Una personalidad poliédrica, que unía el instinto de sabueso del cronista, dispuesto a husmear en la realidad y a destapar la noticia, a la finura del intelectual capaz de integrar el detalle efímero, rigurosamente contrastado, en el horizonte de amplias perspectivas. Como dijo en una memorable evocación Bernardo Valli, Cavallari sabía que toda noticia esconde otra y tras ésta va el periodista, escéptico sobre la posibilidad de encontrarla, pero con una pasión jamás debilitada por ese escepticismo.

Fundamentales en la formación humana, profesional e intelectual de Cavallari, fueron los años parisinos y el acercamiento a la cultura francesa, con sus moralistas clásicos, el sentido del Estado y su gran periodismo realmente libre. Esto le ha permitido escribir encendidas crónicas vagabundas y grandes reportajes de investigación polícticoculturales sobre Europa (1963), los famosos artículos sobre la revolución húngara de 1956 y los viajes al corazón de cambios históricos del mundo, como los libros sobre China (1974, 1975) o sobre la Rusia posterior a Jruschov (1964), que -como los artículos sobre Hungría- le procuraron graves insultos de los comunistas. Escribió obras de historia y teoría de la comunicación -disciplina que enseñó en Manchester, Düsseldorf, en la Universidad de París II y finalmente en Pavía- como *La fábrica del presente* (1990), análisis de las contradicciones de la modernidad y de la libertad de prensa, necesaria y al mismo tiempo imposible. Su imprevisible talento lo ha llevado a traducir y a introducir magistralmente *Robinson Crusoe* (1993) y a escribir esa joya narrativa que es *La fuga de Tolstói* (1986), perfecta fusión épica de reportaje y creación. Un libro bellísimo es *Cercano y lejano* (1981), nacido de su actividad como corresponsal en París; una colección de infalibles incursiones en el mundo y la vida, en los grandes acontecimientos y las grandes cuestiones éticas así como en extravagantes y divertidos detalles cotidianos.

No era en los artículos de comentario político donde Alberto daba lo mejor de sí mismo, sino cuando su ojo rapaz caía como un halcón sobre la realidad, aferrándola como un arpón, escribió Valli. Hay un libro que no escribió y que Biagio Marin -agradeciéndole, cuando fuimos a visitarlo a Grado, lo que había hecho por Italia como director del *Corriere*- le había animado a escribir: un libro sobre el tremendo, grotesco y sanguinario trienio (1981-1984) de esa dirección suya del *Corriere* por entonces en plena tormenta, en el centro de los más turbios juegos de poder, en peligro de perder la propia independencia y con dificultades materiales para sobrevivir. En aquel período podía suceder y sucedió de todo; recuerdo la llamada telefónica en la que Cavallari me comunicó la noticia, que acababa de conocer, del hallazgo del cadáver de Calvi en el Támesis. Con rectitud inflexible, Alberto salvó, material y moralmente, el *Corriere*, guiando a puerto, como un capitán de Conrad, la nave zozobrando del periódico, en la idea y la esperanza de una Italia mejor.

Aquel trienio es historia, historia gloriosa del *Corriere*. Cavallari, en cambio, fue recompensado con cierta

marginación a causa del célebre proceso que inició el Partido Socialista de entonces contra él. Cayó en el - comprensible- error y la debilidad de sufrir excesivamente por ello y en vano le decíamos que debía estar orgulloso y, por tanto, con buen ánimo, porque es quien comete un error y no quien lo sufre el que debe sentirse incómodo. «¿De qué se sorprende? -le dijo Marin, que lo apreciaba mucho-. ¿No recuerda lo que dice nuestro primo Platón? “Donde un hombre actúa en libertad, nace espontáneamente la *koinonìa kakòn*, la comunidad de los malvados”.» La última ofensa, póstuma, la inclusión de su nombre en las listas del expediente Mitrojin, la ha lavado el unánime testimonio de los colegas sobre su integridad, no sólo de quienes lo apreciaban, sino también de quienes tenían razones, incluso válidas, para no soportar su mal carácter. Montanelli, que sentía por él una profunda antipatía, dijo que si, por cualquier absurdo, hubiese tocado con la mano aquella insensata acusación, habría dudado de su propia mano.

Hosco y contradictorio, Alberto no estaba, por supuesto, libre de defectos. Sufría ataques de ira homérica, a veces injustos y destructivos, dirigidos indiscriminadamente contra todos, poderosos o no, que enseguida rectificaba con gran generosidad y afecto. Socarrón y combativo, tenía probablemente una ingenuidad de fondo que lo hacía muy vulnerable. Es posible que fuera un director -incluso del *Gazzettino*- más adecuado para los momentos excepcionales que para los normales, si es que éstos existen en un periódico. Su temperamento «mercurial», según la genial definición de Bettiza, lo hacía pasar de una actitud autodestructiva a una vital e irresistible alegría capaz de reinventar gozosamente la vida; una vez, en un momento difícil para mi familia y para mí, consiguió transformar en escena hilarante una angustiosa visita al Centro de Tumores de Milán.

Cultivador de la amistad y la lealtad, era un pésimo administrador de sí mismo y se creaba enemigos, incluso de manera inútil y autolesiva. Ignoraba el arte, tan difundido, de ser un adversario aparentemente duro pero en realidad cómodo y fácilmente tolerado por los poderosos atacados; pagó un alto precio por todas sus actuaciones comprometidas. Si bien es verdad que tenía grandes defectos, no tenía, sin embargo, ningún defectillo. Mi familia y yo le debemos cosas fundamentales, horas de fiesta pasadas junto a él, Marisa y sus hijos, batallas comunes, vagabundeos sin preocupaciones.

Me ayudó a encontrar mi camino; sin él creo que no habría escrito *El Danubio* y su muerte se ha llevado una parte de mí. Me enseñó que la vida es un buen combate y que se vive y se goza a fondo si no se le pierde la dignidad. En cierta ocasión, mientras veíamos en casa de Marin fotografías de amigos y momentos perdidos que hablaban de la esperanza de una Italia mejor, que parecía y a veces parece también perdida, Cavallari, en uno de sus guiños de humor negro, dijo: «Estamos todos muertos.» No, respondió tranquilo con sus noventa y tres años Marin: «Estamos todos vivos.»

Corriere della Sera,
4 de mayo de 2003

POETA Y CIENTÍFICO DE LOS EXTRAVÍOS

Es lógico que ayer por la mañana, cuando estaba aturdido y desorientado por la noticia de la muerte de Paolo Bozzi, ocurrida pocas horas antes durante la noche en Bolzano, alguien me diera el pésame, como suele hacerse por los parientes. La amistad no es un vínculo menos fuerte que la familia y significa, en igual medida y en ocasiones todavía más, vida compartida, camino recorrido juntos, experiencia común del mundo que no puede cortarse sin que implique una mutilación real para quien sobrevive. «Como si fuese una parte de mí», dice una poesía alemana de Uhland -uno de aquellos *Lieder* que gustaban a Bozzi y que sabía interpretar tan bien- hablando de un hombre que cae, herido de muerte, a los pies de un amigo del alma. Éste es el sentimiento que experimento yo ahora, como lo he experimentado ya por esas tres o cuatro personas cuya partida, en estos años, ha amputado mi existencia.

Con la desaparición de Paolo Bozzi la cultura italiana pierde un notabilísimo científico, un estudioso de la psicología que deja una huella profunda, y un curioso, anómalo y muy notable escritor, si bien apartado y disimulado, tal como conviene a un hombre como él, al que siempre le gustó escabullirse y desaparecer más que ser identificado y captado, que amó los recovecos y rincones de la vida mucho más que los escenarios y las plazas, y no sólo por virtuosa modestia, sino por razones más oscuras y escurridizas. Sus textos de psicología, la disciplina que él enseñó en la Universidad de Padua y Trieste, son ya clásicos: *Unidad, identidad, casualidad, Fenomenología experimental* o *Ver como*, estudios que continúan con originalidad la lección de Kanizsa y su escuela, heredera, a su vez, de la teoría de la *Gestalt*. En estos estudios Bozzi no muestra cómo está hecho el mundo, sino cómo lo percibimos nosotros, cómo llega a nuestros ojos, a nuestra corteza cerebral, a nuestra mente y a nuestro corazón; qué sucede cuando las cosas, los colores, los movimientos, la vida a nuestro alrededor entran en nosotros y se convierten en objeto de experiencia, de clasificación, de amor y de rechazo.

Todo esto se convierte en literatura -una fascinante, animada y precisa literatura- en algunos textos suyos de ficción, entre los que destaca *Física ingenua*, un precioso libro, al que sólo la pereza de nuestros esquemas ha privado del puesto relevante que merece en la literatura italiana contemporánea: cuando a alguien se le aprecia en un determinado campo, como en este caso lo es el de la psicología, cualquier cosa que haga se incluye en esa categoría. Así, *Física ingenua* corre peligro de ser colocado en la estantería de los libros de estudio, cuando en realidad es una inolvidable narración, una creación de historias, personajes y paisajes, que funde una sensual percepción del mundo con la reflexión, el humor y la melancolía, inexorable realismo y extravagancia metafísica, precisión científica e irónica, tortuosa conciencia de la ambigüedad del vivir y de sus tragicómicos descosidos.

En su escritura, como en su vida, hay una perturbadora presencia de fraternal amistad y de sombra esquiva. Es como si Paolo Bozzi dibujase mapas geográficos exactos y, al pasar de la superficie plana del papel a la superficie curva de la tierra, se viese enredado en cálculos que no cuadran y en realidades que se confunden, en un extravío que revela la extravagante, apasionada e inquietante aventura de la existencia. Paolo Bozzi es un maestro y poeta de los extravíos; por otra parte, es quizá el único conferenciante que se ha presentado a dar una conferencia exactamente con un año de retraso, el 3 mayo de 1983 en vez de 1982.

El extravío es también una de las tantas cosas que nos unen y ha marcado muchas pícaras correrías comunes. Con él he recorrido el mundo, en viajes grandes y pequeños, a lo largo del Danubio o entre una y otra colina del Friuli o del Piamonte; él me ha enseñado a ver la realidad, a prestar atención no sólo a las ideas sino también a las cosas. Sin él, como sin Alberto Cavallari, probablemente no habría escrito *El Danubio* o *Microcosmos*. Paolo y yo recorrimos juntos muchas calles, intelectual y materialmente; paramos en muchos hostales, reímos mucho, en un vínculo que incluía también a las otras personas queridas y esenciales de nuestra vida, personas amadas con quienes descubrimos atractivos claros y bordeamos oscuros abismos, incluso caímos en ellos algunas veces.

Violinista y autor de premiadas composiciones musicales, Paolo Bozzi sacaba, de vez en cuando, entre unas cosas y otras, el «violín de viaje», que llevaba siempre consigo, y se ponía a tocar. Hace pocas horas que falta, como se suele decir, pero ya va siendo hora de que la muerte deje de fanfarronear, porque poco puede hacer

sobre la presencia de quien sigue cerca de nosotros, influyendo en nuestra vida, aunque se haya quedado un poco atrás para beber un trago en un hostel, como uno de esos del valle de Natisone por donde, hace unos meses, anduvimos juntos vagabundeando felices.

Corriere della Sera,
12 de octubre de 2003

UN NARRADOR CLANDESTINO

Vinicio Ongaro pertenece a una categoría de escritores más rara de lo que se cree y -cuando de verdad ha existido, sin ostentaciones declaradas- incómoda e ingrata: la de los escritores clandestinos. Verdaderos clandestinos, en nuestra sociedad literaria, hay pocos. Pululan muchos autores alternativos a los círculos y a los circuitos de la literatura oficial, voces de desaprobación y de marginación o de polémica oposición al llamado *establishment*, verdadero o presunto; narradores y poetas que todavía no han publicado -en algunos casos ni siquiera escrito- nada, pero en torno a los cuales ya flota, al menos en círculos restringidos, el aura del artista. En el sistema de la información global, es difícil que exista una cultura o literatura verdaderamente underground, porque también ésta se integra inmediatamente en el juego de las partes, asciende a los honores de las crónicas y se convierte en un contra-altar oficial y demandado, del mismo modo que ciertas transgresiones explosivas son un billete de entrada a los buenos salones.

Ser un clandestino cultural reconocido como tal es una ventaja en la permanente mesa redonda universal que, dados sus férreos esquemas, necesita tener entre manos alguna desviación y alguna irregularidad. Ser un verdadero clandestino, es decir, no ser reconocido como tal, no ser diferenciado de la multitud de los demás pasajeros, es una condición más ardua. Esta multitud de pasajeros, siguiendo con la metáfora, es también la enorme masa de los que escriben una hipertrófica producción literaria de la que, por ejemplo, llegan todos los días a mi mesa, con el correo, al menos tres o cuatro manuscritos, centenares al año. De este aluvión es difícil sobresalir, aunque, como Ongaro, se sea un verdadero escritor; sobre todo si -por propia naturaleza y coherencia estilística, antes incluso que intelectual y moral- es ajeno, como en su caso, a las aparatosas provocaciones lingüísticas o ideológicas que llaman fácilmente la atención. Ongaro es todavía más clandestino porque ha publicado libros que han obtenido consensos, aprobaciones y reconocimientos, pero no todavía una verdadera notoriedad y el billete de entrada en el club oficial de la literatura, y ha perdido, por tanto, la excitante virginidad del autor desconocido e inédito.

Es un motivo más para saldar cuentas con él. Ajeno a los programas ideológicos y a las poéticas declaradas, él cuenta la vida, captándola en su fluir opaco velada en un acuario de pensamientos, recuerdos, asociaciones que emergen y vuelven a sumirse en lo profundo. Refleja la sencilla realidad cotidiana, tan inaferrable y difícil de narrar -gestos, objetos, instantes-, y en particular la zona gris del preconsciente, donde la conciencia se obnubila, permitiendo que afloren grumos de lo vivido, pero no se apaga. Como todo escritor, también Ongaro es desigual en sus resultados; su obra más ambiciosa es la novela *Un pobre mañana*, un libro notable, de sabia construcción, traspasado por una seca y melancólica poesía de la vida y de su transcurrir apasionado, desolado y fugaz. La protagonista, Anna, es un personaje femenino extraordinario, un flaubertiano corazón sencillo que no se olvida; Ongaro resalta los detalles más humildes e insignificantes de la existencia con *pietas* y vigor.

Otros cuentos, como «Tres semanas en Bibione» y «La avenida de Sant'Andrea», no están a la misma altura, mientras que «Un lugar entre los otros», publicado hace años por entregas en un periódico, es incluso demasiado rico en peripecias y figuras no exentas de algunas redundancias, pero dibuja con fuerza algunos personajes y algunas historias de incisiva intensidad, como toda la perfecta, cruda y agria historia inicial del protagonista, la humanísima y doliente figura del padre y la áspera de la madre, motivo -este de la dolorosa carencia edípica- que recorre la narrativa de Ongaro. Es autor también de cuentos breves de buena factura.

Amenaza confidencial es también una novela negra, con sus misterios, sus enigmas y sus golpes de efecto. Pero es sobre todo algo más, un segmento de existencia o de existencias, un puñado de destinos extraídos del fluir subterráneo y magmático de la vida. El narrador Ongaro es un pescador con red; la echa al río oscuro y cenagoso de la existencia y saca de él grumos de aventuras humanas, fragmentos que poco a poco se conectan y se extienden en el fluir limpio de la narración, a menudo con efectos poéticos. Ongaro escribe sus historias con cuentagotas; frases de diálogo, imágenes aisladas, esbozos de un carácter, la representación de un instante, la luz de una tarde o de un rostro, el deslumbramiento de un relámpago en la lluvia. Alrededor de esos apuntes, se condensa poco a poco una historia, nace una novela ordenada cuya estructura y cuyo sentido se rebelan al final, como sucede en la vida.

El protagonista de *Amenaza confidencial*, el médico Cesare Fedrigo -una especie de álter ego del autor, pero

distanciado, un personaje al mismo tiempo ausente y atento-, es el investigador involuntario de la misteriosa secuencia de accidentes y de muertes que constituye la trama de la novela. Es un personaje que no busca las aventuras, pero al que las aventuras le llegan, y le conducen, casi a rastras, a reunir los mensajes y las señales, los indicios, que su inteligencia -ejercitada gracias a la profesión médica para la observación de síntomas impalpables- registra incluso de mala gana, en ocasiones a nivel subliminal.

De este modo la trama negra -que es el marco y no el elemento esencial de la novela- se despliega paralelamente a la historia de amor de Fedrigo y Melania (otro personaje de suave y envolvente profundidad), una historia de cercanía, afecto, sensualidad, complicidad cotidiana, aventura existencial.

Para Fedrigo, la jaqueca que padece se convierte en un modo de ser, en un entorpecimiento que, paradójicamente, agudiza la percepción: «La garra del dolor de cabeza se aferra tenaz a su sien derecha; una punta aguda había logrado penetrar detrás del ojo. Habría querido arrancarla, pero la mano se detenía en el punto que más dolía. La rabia contenida acrecentaba el dolor, que tenía un fondo de náusea, de desgastada irrealdad, de atónita visión de lo que le rodeaba. Sentía una imprecisa e injustificada sensación de culpa...»

Esta dimensión opaca, en ciertos momentos casi ofuscada e irreal, permite una percepción intensa, agudizada de la realidad, de sus múltiples estratos, de su envoltorio espeso y blando. Ongaro es maestro en la representación del preconscious, esa zona difuminada en la que la percepción de la realidad objetiva y la sensación subjetiva (con su cadena de asociaciones y de imágenes que afloran del inconsciente) se encuentran y se interfieren.

Las páginas más bellas y los mejores momentos de la novela nacen en esta clave: descripciones de paisajes naturales que son a la vez paisajes del alma; cielos, mares, bosques con una especial predilección, poéticamente feliz, por las atmósferas crepusculares y por el diluirse de las figuras y de las horas; los relámpagos en la lluvia que iluminan los rostros como instantáneas dolorosas; la condensación de tiempos diversos, con el pasado que, a jirones, se convierte en presente, objetos que se dibujan con inquietante nitidez; epifanías indelebles como la cara de Melania en la luz azulada de la tarde lluviosa y tantas otras escenas análogas. La «trama negra» -con sus personajes, algunos de ellos excesivamente caracterizados, los delitos y los atentados homicidas, las sospechas, los falsos indicios, las motivaciones psicológicas, las implicaciones de distinto tipo- es como el hilo (a veces voluntariamente lento y con digresiones) sobre el que se enhebran estas perlas, estas revelaciones opacas y opalescentes.

Son estas revelaciones los verdaderos nexos conectivos de la narración que se desarrolla y se construye por asociación, concreción y yuxtaposición; la narración se mantiene cohesionada no sólo por el desarrollo de los hechos, sino también por requerimientos internos, nexos asociativos, pasajes audaces y sabios dirigidos por el relato en tercera persona del narrador omnisciente al repentino emerger de la primera persona, del monólogo interior épico al flash de pensamientos remotos o sensaciones imprevistas y a la descripción-evocación musical del paisaje, en un feliz procedimiento narrativo por aproximación.

Cada personaje se construye y toma forma como un motivo musical, contribuyendo al modelado de las otras figuras. Este procedimiento preside la estructura compositiva de la novela, que se articula agregando poco a poco nuevos elementos y nuevas peripecias, abriéndose a digresiones y divagaciones, en una mimesis del fluctuar de la vida, a veces englobando paréntesis fabulosos, llegando incluso más allá de la historia negra y de su conclusión, como por ejemplo en las páginas finales, con la historia de Rubich -autónoma con respecto a la principal, si bien indirectamente relacionada- que a su vez contiene, como en un juego de cajas chinas, el hermoso relato «Delante del árbol de Navidad».

También don Oliviero Benet, el protagonista de la novela polifónica *Malnisio*, es médico, como el propio Vinicio Ongaro. Como el escritor, también el médico -neurólogo- escuchaba, accesible, paternal y curioso, a las personas, sus fantasmas y sus obsesiones, las historias, la vida; se adentraba en las espirales de la angustia de sus pacientes con la ligereza de un gato reconociendo el terreno con preguntas discretas, sugiriendo un fármaco sin prometer milagros pero inspirando una confianza que era en sí misma terapéutica, y dispuesto, sin parecerlo, a aferrar con zarpa felina la serpiente del ansia y a echarla fuera. Algo en su rostro y en su trato recordaba la rectitud y la melancólica bondad de Freud, mimetizadas en una amable ironía. *Malnisio*, publicado póstumamente, es un segmento de existencia o de existencias, un puñado de destinos extraídos del fluir subterráneo y magmático de la vida.

Es una conmovedora historia de soledades que toma el nombre del pueblo friulano al pie de la Valcellina de donde procedemos ambos y de donde proceden generaciones de nuestros antepasados campesinos, que forman también el tejido o, mejor dicho, el humus de un capítulo de mi *Microcosmos*. *Malnisio* es un lugar constituido y entreverado no sólo de paisajes, colores de las estaciones, tradiciones y usos antiguos atacados por la modernidad, sino también y sobre todo de destinos, de personajes, de lo vivido en muchas historias.

Muchas historias diferentes, autónomas y a la vez ligadas entre ellas, como en la realidad de la vida; su entretejerse constituye y forma la novela, cuyo fluir, al principio, es imprevisible o no del todo controlable por el narrador, porque es abierto como el transcurrir de las cosas. En algunas magníficas descripciones, también los paisajes naturales se convierten en paisajes del alma.

Historias diferentes de personajes diferentes perseguidos por fantasmas y prodigios diferentes, generosos, mezquinos, oscuros, apasionados. También las páginas que los narran tienen valor diferente; tienen sus momentos de poesía y sus caídas y cansancios, como por ejemplo en el episodio político, por lo demás secundario. La novela se forma como un murmullo, en el que confluyen, unidas y distintas como en un coro las voces de los personajes; Ongaro sobresale en el diálogo, en la capacidad (quizá aprendida de sus amados autores americanos) de crear sus figuras no describiéndolas hablando de ellas, sino a través de sus palabras, haciéndolas hablar y escuchándolas.

En esta multitud de destinos y de personajes destacan los dos protagonistas, don Oliviero y Margherita. En esta historia de una pasión que no puede salir a la luz, pero que adquiere la intensidad y la transparencia de un cristal cuanto más contenida está en una limpia sobriedad, Ongaro ha escrito una bella historia de amor, de un amor imposible pero irrefutable, que tiene la objetividad de las cosas. Delicadísima es la firmeza indiscutible del amor de Margherita y delicadísima, la libertad con que Oliviero acepta este amor y lo frena y lo trasciende en el afecto, sin apartarlo.

Decididamente lejano o indiferente a la religión y en particular al catolicismo, muy interesado en la dimensión sensual de la existencia, Ongaro escribió una página original y poética sobre la psicología y sobre la figura misma del sacerdote, y sobre la relación entre amor divino y amor humano. No creo que se lo propusiese y quizá no se daba cuenta del todo.

Era un hombre amable, afectuoso, socarrón. Cuando le golpeó definitivamente la enfermedad -una enfermedad de hígado debida a una hepatitis mal curada, que complicó la última fase de su vida-, había regresado poco antes del hospital. La familia, al verlo caer repentinamente, quería llamar a la ambulancia pero él dándose perfecta cuenta -en aquel momento de colapso- de lo que constituiría sólo una inútil y brevísima prolongación de sus sufrimientos, hizo un gesto de rechazo, acompañándolo con el gesto goliárdico del corte de mangas. No es una mala forma de presentar armas ante el infinito o la nada.

«Prefacio» a Vinicio Ongaro, *Minaccia confidenziale*,
Ibiskos, Empoli, 1999;

Il Piccolo, 9 de febrero de 2002;

«Prefacio» a Vinicio Ongaro, *Malnisio*, Passigli, Florencia, 2003

LA ANTOLOGÍA OLVIDADA

Las antologías, como las enciclopedias, han estado siempre, desde la niñez, entre mis primeras pasiones de lector y -como todas las pasiones, nunca podré archivarla- siguen estándolo. En aquellas páginas encontraba las cosas, los rostros, las voces, los sentimientos, los colores, las historias del mundo y me parecía que su autor era la realidad misma, el coro de quien la vive, la construye, la padece o la ama. No sabía que componer una antología pudiese ser una creación literaria e intelectual no menos original y personal que una novela o un ensayo; ignoraba, por ejemplo, que *Americana*, la antología de Vittorini, había sido más importante para la cultura italiana que tantos muchos textos inventados. También me gustaban las antologías del colegio - algunas, porque también las había malas, banales y poco cuidadas-, que me abrieron mundos y me hicieron entender la importancia cultural, crítica y fantástica de este verdadero y propio género literario, que puede contribuir significativamente a la formación de un individuo, de una generación y, por consiguiente, de la sociedad en la que esta última vive y actúa.

Aldo Giudice, muerto hace exactamente tres años en Turín, fue autor de grandes antologías, aunque no lo recordemos sólo por eso. La cultura mediática -que tiene tantos méritos en lo que se refiere a la difusión de la información y a las nuevas posibilidades tecnológicas para el trabajo artístico- induce al colosal error de identificar la cultura con la tan traída y llevada visibilidad, de identificar a la clase intelectual dirigente con algunos representantes suyos de gran notoriedad, olvidando que existen otros que contribuyen no menos a plasmar el país. Profesor de italiano en liceos y después director, Aldo Giudice ha sido uno de esos estudiosos y enseñantes que constituyen no el lifting, sino la espina dorsal de un país y de su cultura, un intelectual de finísima preparación histórico-filológica y al mismo tiempo muy concreto, una de esas figuras que hacen entender qué significa, qué puede y debe ser la escuela, cuál es la relación entre cultura y enseñanza y cómo, muchas veces, la cultura ha pasado por el liceo no menos, como se suele pensar, que por la universidad.

Nacido en Tortona, realizó sus estudios en la Normale de Pisa, que le dejó una huella y una formación indelebles, y se licenció, poco después de la guerra, con Luigi Russo. De forma natural en él, al rigor filológico se unía en su concepción de la literatura, el sentido fuerte y amplio de la historia, de la historicidad de las formas artísticas y de las propias visiones del mundo; era significativa la amistad que lo ligaba -en primer lugar, por supuesto, existencialmente, como sucede en la gran aventura de la amistad, pero también culturalmente- a Alberto Tenenti, el historiador del sentido de la muerte en el Renacimiento, que llegó a ser un maestro en la École des Hautes Études de París.

Turín -que durante algunos años fue la capital de una Italia mejor, que creíamos posible- fue, no por casualidad, el paisaje humano del trabajo de Aldo Giudice. Publicó varios textos escolares, entre los cuales, con la colaboración de Giovanni Bruni, una obra afortunadísima: *Problemas y escritores de la literatura italiana* en cinco volúmenes. Cuando la leí, reencontré el espíritu y los vastos horizontes de las antologías que llevan a comprender qué significa la literatura en la vida de un hombre: la exposición histórica acompañada del consustancial estudio de la crítica, la libre elección de los textos, clásica y al mismo tiempo personal, variada sin presunción, arraigada en la tradición y abierta a los autores más recientes. Pero, sobre todo, con jugosos capítulos dedicados a las literaturas extranjeras, que daban el marcado sentido acerca de la dimensión europea de toda literatura nacional, del coro más amplio en el que cada voz individual y nacional se encuentra a sí misma y a su propia peculiaridad.

Esta impronta caracteriza todos los escritos de Aldo Giudice, también antologías posteriores. Es curioso, sin embargo, lo poco afortunada que ha resultado, a diferencia de las demás, la bellísima *Civilización sin fronteras*, compuesta junto a Aurelio Verra a finales de los sesenta. Demasiado avanzada para su tiempo, al menos académico, aquella antología llevaba su mirada hasta horizontes extraeuropeos, superando cualquier tipo de cerrazón eurocentrista pero sin caer, dado su fuerte sentimiento de la tradición y del clasicismo, en esos hábitos socio-exóticos que hoy se llevan y colocan en el mismo nivel, en nombre de la diversidad, a Sófocles y a los cómics, a Hamlet y a Gianduja.

Quizá aquella hermosa antología tampoco estaría hoy *à la page*, si bien por motivos opuestos. Aldo sonreiría, burlón y desencantado como era, consciente de que el mundo va como va y es ya un milagro que no

vaya incluso peor y que hay que respetarlo, amarlo, ayudarlo pero no tomárnoslo demasiado en serio y no permitirle que nos amargue la fiesta. Sabía ser generosamente fraternal, con esa fraternidad que nace de la conciencia de que somos todos un poco canallas y que nunca hay que creer ciegamente en todo aquello que decimos noblemente a los demás y a nosotros mismos, sino que tenemos todos la necesidad de que se nos tienda una mano cuando, tan a menudo, estamos a punto de caer en las arenas movedizas de la vida y que vale la pena tender esa mano.

Él y Chiara Lasi, su mujer, me la tendieron en momentos durísimos para mí; nunca olvidaré que, en uno de esos momentos de profunda oscuridad, Aldo fue capaz de hacerme reír. Hace tres años se fue y, como en el caso de esas tres o cuatro personas cuya despedida en estos años ha mutilado mi existencia, lo he sentido, más que por él, por mí, por esa vacía silla mía. Pero cuando nosotros, sus amigos, nos echamos unas buenas risas, gracias a Dios con bastante frecuencia, lo hacemos a menudo también en su honor.

Corriere della Sera,
3 de febrero de 2005

LA GUERRA DE LOS ESTORNINOS

La literatura está hecha también de *outsiders*, de creadores irregulares y anómalos que se esfuerzan por aparecer en el registro oficial de escritores, en la cofradía profesional de los empleados, en ese sistema de manutención que está constituido por el engranaje de producción-publicación-reseña-debate-entrevista-concesión de premios-polémicas sobre autores de derechas o de izquierdas, conservadores o transgresores, tradicionales o vanguardistas.

Naturalmente este sistema -del que formamos parte casi todos y que representa las virtudes y los límites, las oportunidades y las injusticias del mercado- necesita también a las figuras excéntricas y vagabundas con respecto a la institución literaria; es más, no existe un éxito mediático más garantizado que el que sonríe a quien la corporación acepta como personaje rebelde y marginal, como socio destacado y mimado por su rechazo a pagar la cuota anual y a comportarse como es debido. Como contrapartida, otros -en ocasiones auténticos irregulares o incompatibles con cualquier tipo de integración- permanecen, por su alergia o simplemente por casualidad, excluidos del circuito cultural. Las consecuencias de ello las sufren no sólo los interesados, sino -daño objetivamente mayor- la vasta comunidad de los lectores, privados sin saberlo de potentes páginas que enriquecen la vida.

También Ambra Vidich Budinich, fallecida en Trieste hace pocas semanas con la reservada y en ocasiones brusca discreción que caracterizó siempre su larga y apartada vida, es un significativo y fascinante ejemplo de esta original clandestinidad literaria, de los tesoros que resplandecen inadvertidos en la sombra. Nacida en Trieste en 1922, ajena a toda institución o sociedad literaria, nutrida de una profunda cultura asimilada con pasión y de gusto personalísimo y rebelde, Ambra Vidich Budinich, a diferencia de muchas personas y también de muchos escritores, prefirió observar a ser observada, entender más que ser entendida. Publicó sólo dos libros, el primero terminado en 1993 y editado en 1996 por Scheiwiller, con el desafortunado título *Una estrella llamada Ajenjo*; después de leer el manuscrito y quedar profundamente impresionado, intenté convencerla de que eligiera otro título, pero en vano, porque su dulzura, que la hacía seductora y misteriosa, se unía a una inexpugnable testarudez.

Este libro no carece de defectos incluso evidentes, pero tiene una extraordinaria fuerza poética y muchas páginas conmovedoras que serían la envidia de muchos escritores justamente reconocidos. Es la historia de un descenso a los Infiernos; un viaje obsesivo, turbio y lúcido en los laberintos del sueño, a través de las tinieblas, hasta la liberación final. Es un libro que se enfrenta, cara a cara, con la vertiginosa libertad y con la coacción del sueño y del delirio, con el absoluto insostenible de la existencia y con su vacío que absorbe en la nada, con la pesadilla de la vida y con su fluir impersonal y oscuro.

El viaje iniciático del protagonista en la noche de sus demonios tiene lugar en una simbiosis de tiniebla y geometría, a través de una ciudad infernal y neoclásica en la que se puede reconocer una Trieste transformada y esencial; en el centro del laberinto hay un edificio espectral y simétrico, fantasma de un liceo cuyos meandros se convierten en la estructura inexorable de una vida bloqueada. La perfecta geometría de atrios, escaleras, patios, claraboyas, galerías -verdadero lugar de epifanía que encierra el secreto de la vida, rama de oro y al mismo tiempo petrificante Medusa- es el centro del laberinto recorrido sin cesar en este viaje. Es un «lugar insano», iluminado por una luz «insólita, lechosa, purgatorial»; sus «muros fatales sancionan para siempre un obstáculo». Ni el tiempo ni la distancia tienen el poder de «borrar de la memoria aquel atrio silencioso y desierto»; aquel lugar se desnuda «de cualquier significado posible», desvanece todo en una «insignificancia absoluta»; es una compensación del «espesor del tiempo» y de su ilusión, es un «espejo cóncavo en el que confluye un universo entero». El todo tiene algo de arcaico e ineluctable.

Podrían prolongarse las citas, pero, sacadas de su contexto y del fluir sinuoso y perfecto de los larguísimos períodos -que se despliegan como las espiras serpenteantes del sueño o como círculos infernales, pero también como volutas de un edificio fantasmagórico- no proporcionan un fiel reflejo de la fuerza estilística del libro. La autora ha conseguido transmitir en el estilo, en el lenguaje, el viaje iniciático, el sueño ininterrumpido. No se limita, como hacen con demasiada facilidad muchos narradores, a hablar explícitamente de los enigmas, horrores y delirios, sino que los traduce en la misma invención lingüística y sintáctica, que consigue unir la

cristalina e inexorable precisión descriptiva de las imágenes con la salvaje, fluvial, magmática sintaxis que las arrastra y las disuelve en una música nocturna.

Su período, amplísimo y espiraliforme, se identifica con esos remolinos y vórtices que engullen todo detalle, todo suceso, la vida entera en lo indistinto y en la nada. Las visiones de masacres y horrores, las puertas que se abren al vacío o a algún secreto innombrable, la contigüidad de ruinas del pasado y abstracción metropolitana, desiertos y rascacielos, las fantasías amenazadoras, grandiosas e inquietantes se convierten en el propio ritmo de la sintaxis, su música envolvente y fatal. *Una estrella llamada Ajenjo* forma parte de esa literatura mitteleuropea que nos ha dado *La otra parte* de Kubin, *El Golem* de Meyrink, el mismo Kafka, al que le debe mucho, aunque no es servil.

No es ciertamente un libro exento de defectos. En ocasiones peca por exceso (si bien esto, en todo caso, es signo de vitalidad, aunque sea inarmónica; mejor grandes defectos que defectillos); de vez en cuando se sumerge en un magma cenagoso en el que corre el peligro de desorientarse, exaspera sus propias peculiaridades fascinantes -la capacidad de aferrar y arrastrar como un río subterráneo- hasta enredar a veces la madeja narrativa. También algunas repeticiones voluntarias, para dar forma a la obsesión impuesta por el sueño, pueden resultar innecesarias.

No faltan, además, algunas ingenuidades, como las referencias explícitas a escritores y críticos. La liberación final es menos feliz que los intrincados laberintos que la preceden; la vocación literaria de Ambra Vidich Budinich es la de ser capaz de ver las grietas y los abismos, los signos de muerte y de una «perversión de las leyes de la vida misma» y de narrar lo inenarrable deslizándose hacia el «horror final». En este descenso se revela, a pesar de aquellos defectos que su terca autonomía se negaba a eliminar, una escritora potente, capaz de crear una inquietante arquitectura de las tinieblas.

No sé si uno de los pasajes más fuertes de la novela es una integración-reelaboración de una antigua crónica o se trata de una inconsciente, casi fantasmal coincidencia. En octubre de 1621, las crónicas de Cork, la pujante ciudad irlandesa, cuentan -con amor barroco por el detalle fantástico y minucioso- una apocalíptica batalla entre dos enormes bandadas de pájaros que durante dos días habían oscurecido el cielo de la ciudad y llenado sus calles con los cuerpos de las aves que caían de lo alto muertas o heridas. La famosa película de Hitchcock -como el relato homónimo de Daphne Du Maurier del que se extrajo- palidece ante aquella antigua y olvidada descripción, porque el efecto inquietante del ataque asesino de los pájaros a los hombres está mitigado de alguna manera por la presencia de estos últimos, de sus sentimientos, angustiosos pero, en todo caso, tranquilizadores porque son humanos. La atroz carnicería aérea de aquellos días en el cielo de Cork ignora en cambio esa presencia; tiene el horror y la gelidez de una naturaleza en la que el hombre está ausente, no está todavía o ya no está. La ciudad que está debajo de la matanza es un cráter apagado donde se precipitan seres extraños y destrozados.

Los dos gigantescos ejércitos de pájaros -se trataba de estorninos- se habían congregado cuatro o cinco días antes del choque en grupos separados, de los que partía de vez en cuando una delegación de veinte o treinta hacia el campo contrario, quizá a entablar negociaciones evidentemente fracasadas, ya que el sábado siguiente las dos tribus aladas se enfrentaron y destrozaron en una terrorífica batalla desde el alba hasta la caída de la noche. La antigua crónica local describe la matanza del cielo, la nube negra de los combatientes rasgada por asaltos y retiradas que por un instante dejan entrever el cielo, los pájaros que se atacan con gritos ensordecedores y caen de cabeza ensuciando de sangre y de plumas las calles. Tras una tregua dominical, tal vez dedicada a reorganizar las filas diezmadas, el lunes los dos ejércitos de estorninos vuelven a entablar la batalla en el aire y por la noche, destruidos recíprocamente, desaparecen sin vencedores ni vencidos, dejando en tierra montones de obscenos cadáveres -entre ellos un cuervo y una corneja, que habían terminado por casualidad en medio de la pelea-, sanguinolenta inmundicia del cielo y grotesca alegoría de la inutilidad de cualquier guerra, vano carnaval y triunfo de la muerte. Aquella masacre -que el cronista dice que está confirmada por testigos oculares, todos ellos «honrados gentilhombres»ensucia el cielo y acentúa la seducción infernal que a menudo envuelve, en el imaginario, la figura del pájaro, con su ojo maligno y sus alas, más de demonio que de ángel.

Entre las peripecias del protagonista de la novela de Ambra Vidich Budinich en los laberintos de la angustia hay también una misteriosa y maléfica hecatombe alada: «En el aire, que iba oscureciéndose como cuando se aproxima un eclipse, se sentía una vibración amenazadora [...] el cielo, lívido, estaba surcado en toda su inmensidad por una fúnebre caída de pájaros [...] que, como si fueran fulminados en vuelo por una misteriosa plaga, se precipitaban sobre el poblado con los miembros retorcidos; en efecto, un instante después, comenzaron a estrellarse contra el suelo y sobre los tejados en una oscura granizada que arreciaba minuto a minuto, transformándose en un goteo cruento; todavía más lúgubre era aquella visión sobre algunas casas en ruinas que él no había notado antes y sobre cuyos muros leprosos y sobre cuyas polvorientas ventanas veía ahora formarse constantemente nuevas manchas negruzcas, con un amasijo de plumas.»

LECCIONES DE TINIEBLAS

Hace poco más de un año moría Patrizia Runfola; la violenta y fulminante enfermedad que se abatió sobre ella sin arañar su majestuosa e impasible ligereza se parece a ese extenderse de la sombra y a ese precipitarse en la sombra que ella tanto evocaba en sus páginas, a veces con auténtica grandeza. Unas pocas páginas, editadas o inéditas, que su muerte prematura amenaza con relegar injustamente al olvido y que el mundo casi no ha tenido tiempo de descubrir o ha descubierto demasiado poco. Patrizia Runfola es un ejemplo de cuantas energías creativas -más numerosas de lo que se cree- florecen sin ser plenamente recibidas en su originalidad y, por tanto, sin enriquecer el mundo como podrían y deberían, porque han sido ignoradas o poco notadas. Leyendo las crónicas literarias, se tiene a menudo la sensación de que la fama, duradera o efímera, se ocupa de muchos, de todos, incluso de demasiados que a veces ni siquiera merecerían un día de atención; se olvida que, tras las legiones de los que permanecen en la oscuridad y que no consiguen sacar sus textos del cajón, se encuentran, junto a innumerables ilusos, patéticos o arrogantes, algunos talentos notables y quizá algún genio. La irracionalidad y el azar que gobiernan cruelmente la vida, distribuyendo a la ventura salud y enfermedad, premios y castigos, triunfos y desastres, muestran su arbitrariedad también en la historia literaria.

Patrizia Runfola, en realidad, no era una desconocida ni una novata en el mundo de la cultura, especialmente en el campo -su predilecto también en sus textos de ficción- de las relaciones entre la literatura y las artes figurativas: colaboraba con muchas revistas y periódicos italianos y franceses, enseñaba en la Academia de Bellas Artes de Brera, se ocupaba de la edición de preciosos catálogos y agudísimas introducciones para exposiciones de muchos campos diferentes del arte, de la fotografía, de la escenografía y en general de la vanguardia del siglo XX; creaba colecciones editoriales y escribía espléndidos ensayos críticos, por ejemplo sobre Hofmannsthal. Su actividad y su fantasía se movían entre Italia, Francia y Praga, a la que había dedicado varios estudios y la novela *El palacio de la melancolía*, escrita en francés y centrada -entretejiendo fantasía verbal y pictórica, que era tan de su gusto- en Mucha, el pintor checo.

Pero Praga -con sus torres, sus piedras, sus sombras y su estratificada profundidad del tiempo- se había convertido en la imagen y la música de su fantasía y de su escritura, en una forma original e independiente de las tan repetidas y sugestivas seducciones de la Praga dorada. Praga, de algún modo, está presente en su escritura incluso cuando no se nombra y no tiene nada que ver con el motivo explícito de la narración, un poco como el mar está presente, aun sin ser descrito, en el aliento de la prosa de Thomas Mann, según decía él mismo.

Un recuerdo de Patrizia Runfola debería hacer una lista de los títulos de sus publicaciones sobre los temas citados. Es más justo, sin embargo, recordar un libro suyo inédito -a excepción de un capítulo publicado con traducción francesa en la revista *Verso-Arts et Lettres*, con la que colaboraba- que es su mejor texto, el que más que cualquier otro deja una huella y la convierte en una escritora digna de todo respeto. Se titula *Lecciones de tinieblas*, y en algunos momentos -especialmente en los dos primeros capítulos y en el final- recuerda, sin ecos o guiños sino con una firme e inquietante capacidad de soportar la *elevada* comparación, algunas páginas de Hofmannsthal, como la *Carta del último Contarin*.

Al igual que esta última, *Lecciones de tinieblas* -articulada en cuentos autónomos pero ligados por temas y leitmotiv dedicados a vicisitudes y personajes a veces imaginarios, a veces con existencia histórica, narran en primera persona con voces diversas, en ocasiones masculinas, en ocasiones femeninas, fundidas sin embargo en una única, insondable voz narradora- se aventura en la sombra de la vida, descende a sus raíces oscuras. Es una apasionada, intrépida y misteriosa despedida de la vida misma en la que brilla, como la luz de Rembrandt o el rojo de Velázquez, tan queridos para la autora, un sentido doloroso y ardiente. Son historias de artistas que arrancan a la oscuridad y a la materia sus renuentes secretos, preparados para volver a sumergirse en la oscuridad, historias de personajes que viven en los márgenes de la muerte y, sin embargo, en el corazón de la vida, como la admirable historia de dos hermanas en la que una es la inquietante, destructora y soberbia voz narradora.

En un lenguaje elaborado y nunca retórico, de una cristalina inexorabilidad y rico en imágenes potentes, Patrizia Runfola recoge el terrible precipitarse de las cosas que esconden siempre otras cosas, el líquido

silencio que envuelve la vida y la «interferencia de su sombra cortante», el orden impuesto a lo real y a las emociones que ahí se rebelan, la «majestad de la vida sorda a cualquier plegaria» y está dispuesta a «vilipendiar la grandeza», inolvidables paisajes del alma y de la naturaleza, «conmovedores atardeceres sobre el largo río», sucesión de noches que envuelven salones antiguos, el rojo que se deshace en violeta como una flor que alcanza su esplendor y es el comienzo de la disgregación. En los capítulos centrales hay cierta insistencia repetitiva, algún abuso de las propias capacidades estilísticas, algún superfluo detenimiento manierista en los meandros de una forma de narrar que se asemeja al hilo de Ariadna, que no garantiza el regreso. Pero en sus momentos mejores y en el libro en general, Patrizia Runfola tiene el sentido -moral, sensual y doloroso- de la grandeza; el sentido de la tremenda majestad del destino y del imperativo de «atemorizarlo», de «darle de comer todo lo que poseemos o todo lo que queríamos poseer para que tenga consideración y respeto... y aprenda a inclinarse ante las algaradas del corazón».

Quien escribió este libro supo darse a conocer y al mismo tiempo resistir al destino y supo obligar a los acontecimientos y al lector a inclinarse ante el coraje de una luz que desgarrar las tinieblas. Quién sabe si esto le basta a un texto para salvarse del olvido y ser acogido por la patria literaria.

Corriere della Sera, 21 de abril de 2000;
«Prefacio» a Patrizia Runfola, *Lezioni di tenebre*,
Casagrande, Bellinzona, 2001

LA NADA NO HACE DAÑO A NADIE

Dificultades, imposibilidades y, sin embargo, dignidad y pasión de vivir. Adolf Muschg es un importante poeta de esta humanísima «incapacidad de vivir la vida plenamente, en la armonía de cuerpo y alma», de la que él habló en el *Neue Zürcher Zeitung* el 23 de abril de 1982 y que caracteriza a muchos de sus inolvidables personajes. Para el protagonista de esa concisa obra maestra que es el cuento «Su señor hermano», la existencia es una «condena a vivir» que él, refugiándose en el delirio y al fin en el suicidio, se niega a mirar de frente. El capellán Amandus Breitkopf -en otro espléndido e inquietante cuento, «Campanas»- tiene de pronto una extraña sensación, «como si el final de todas las cosas se hubiese asomado y hubiese pasado a su lado riendo», pero eso le da una demoníaca y, sin embargo, seráfica serenidad, porque «la nada no hace daño a nadie».

La nada viscosa de la existencia envuelve con frecuencia a las figuras de Muschg como un impalpable mucílago, pero no destruye su intenso amor por la aventura de vivir ni la firmeza y la dignidad con la que -especialmente las figuras femeninas- saben afrontarlo: «No hago tratos con el destino», dice la protagonista de «Contralto», la mujer que vive crisis cardíacas con una inexorable lucidez, lo que hace de ella un kafkiano agrimensor de la propia patología, del propio correr hacia la muerte.

Vivir parece significar también, o sobre todo, fracasar, desde la primera novela de Muschg, *El verano de la liebre* (1965), narración al cuadrado que es muchas cosas: duro balance existencial, gozosa y golosa percepción del mundo y de lo diferente (la colorista y exótica realidad japonesa), compleja y fascinante red narrativa y melancólica retirada a las sombras. La novela asume la forma de un informe que el encargado responsable de una empresa redacta sobre los informes escritos a su vez por seis autores, a quienes la empresa ha ofrecido una beca de estudios, consistente en la financiación de una estancia en Japón, con la obligación de escribir un texto sobre las experiencias e impresiones de tal estancia, a fin de publicarlo en un volumen preparado para celebrar el cincuentenario de dicha empresa. El informe del encargado de la propiedad está dictado por una voz en la que confluyen, resuenan, se entretejen y se confunden otras voces, en un juego verbal y existencial que se vacía dolorosamente en una sensación de superficialidad, de inutilidad, de insuficiencia de la vida misma: al final, el encargado comunica su dimisión a la empresa y propone como su sucesor al único de los seis becarios que no ha escrito texto alguno.

En su vasta y poliédrica obra, Muschg escribió libros mucho mejores desde el punto de vista literario que esta primera novela, en la que ya se encuentran algunos temas esenciales y recurrentes -con gran variedad de formas- de los libros siguientes. En su narrativa, los personajes viven y sufren intensamente la vida, pero también se despiden de ella, de su intensidad misteriosa e insostenible. En el cuento «El 13 de mayo», el protagonista, durante la ceremonia en que se le confiere el doctorado *honoris causa* y, por tanto, en el día que debería ser la culminación de su carrera y de su existencia, «sale del orden de la vida» y se niega a «suscribir su biografía» de la manera más clamorosa, disparando y matando al decano Bickel precisamente cuando, en la solemne ceremonia académica, está pronunciando su *laudatio*, enumera sus méritos científicos e ilustra las etapas de sus estudios y de su vida.

La complejidad de la sofisticada técnica narrativa, capaz de captar y contar la realidad enmarcándola desde diferentes perspectivas, se desenmascara o mejor se autoenmascara, al denunciar la propia inadecuación para aprehender lo esencial de aquello que querría o debería contar, la verdad de una vida. «Hablar de esta posibilidad -dice el gran jurista e inesperado asesino al ministerio público, desmontando todas las atenuantes que podrían invocarse para su *raptus* homicida- no quiere decir, sin embargo, hablar de *mi* posibilidad. Significa admitir que permanece inaccesible para mí. En lugar de eso, yo le he contado una historia; ya sólo por eso es una mentira.»

La complejidad compositiva es una característica de Muschg, como revela -pero es sólo un ejemplo entre muchos- su novela *El caballero rojo. Una historia de Parsifal* (1993), con su juego estilístico entre Edad Media y modernidad y entre las diferentes perspectivas individuales y el punto de vista del narrador. Todo esto incrementa tanto la búsqueda de la verdad como de la ficción. La complejidad estilística, el juego de perspectivas, la polifonía lingüística, el magistral entretejerse y superponerse registros y puntos de vista, es

decir, la perfecta máquina narrativa -esa habilidad estructural que Muschg posee en muy alto grado- adquieren una profunda poesía en la melancólica revelación de la inaferrabilidad de la vida, en la epifanía de su oscuridad y de su vacío. Sin historias y sin contar sus historias no se puede vivir, pero las historias son mentiras.

La despedida, como mucho diferida con una minuciosa guerrilla cotidiana y vivida con sobria dignidad, es una música de fondo, el bajo continuo de muchos relatos. En las «Campanas», el capellán Amandus Breitkopf se despide de Rose, la bruja, dando un paso atrás y besándole la frente desfigurada y, poco después, sube al patíbulo mientras el general Custine, que también se encamina a la guillotina detrás de él, se arranca la venda de los ojos y se pone un dedo sobre los labios, la última imagen que Breitkopf se lleva consigo en la muerte, un instante antes de que su cabeza caiga en la cesta.

También en «El segundo domicilio o la omisión de socorro», terrible historia de soledad y desolación, narra una vida que se vacía como se vacía un apartamento. En «Soprano» -una de las «voces» que constituyen el tríptico *Sala de reanimación*-, vejez y recíproco extrañamiento entre madre e hijo se reflejan con implacable y dolorosa precisión en los mínimos detalles de la vida cotidiana, en los pequeños pasos con los cuales la vida cálida se aleja de los hombres. En «Bajo», es una vieja desmemoriada quien da calor y humanidad a una soledad dominical que refleja la aridez, incluso *soft*, de las relaciones afectivas.

En «Contralto» -otro estupendo cuento, monólogo de una mujer que registra los ataques cardíacos, la estrategia de los gestos con que los afronta y la lenta transformación de lo cotidiano-, la nuca del automovilista empequeñeciéndose en el coche que se aleja veloz le parece a la mujer, que en vano ha pedido socorro, como el desvanecerse de la realidad misma en la verosímil inminencia de la muerte. En «Wullschleger Country», un amor termina porque termina y fracasa la unión de dos mundos y de dos culturas, en un juego paradójico en el que las partes se destruyen. El matrimonio del protagonista suizo y la chica tailandesa naufraga por una incomprensión y una desadaptación convertidos, según el genial hallazgo del narrador, en un equívoco.

El tema del encuentro y de la diversidad de dos culturas es frecuente en la obra de Muschg: aparece por ejemplo en el cuento *Desnudarse era lo que ella no quería* (1995), que se refiere a su vez a una versión cinematográfica de una historia de Muschg extraída de su primera novela y basada en una contradicción, paradójica para los occidentales, del sentido del pudor de los japoneses. En «Wullschleger Country», el motivo de la incomprensión entre dos culturas lejanas, en este caso la suiza o la europea occidental *tout court* y la tailandesa, da un giro: no es la dificultad de la inserción de la mujer asiática en Suiza, ni el prejuicio étnico social frente a ella lo que envenena, como cabría esperar, la *mésalliance* de los dos, sino el noble, ingenuo y destructor equívoco del hombre, que cree que ella sufre en ese ambiente extraño y hostil y la lleva, dispuesto a sacrificarse por su amor, a su país, que la mujer, en cambio, plenamente conquistada por la forma de vida occidental, ya no acepta. El candente y actual motivo del encuentro-desencuentro entre civilizaciones diversas se afronta desde una perspectiva original, invertida.

La literatura, para Muschg, se convierte en un modo privilegiado de penetrar y representar el mundo, pero también -en una dolorosa autocrítica que es también autoparodia- de no entenderlo y de falsearlo. En el cuento inicial, «Su señor hermano», el protagonista, el gran poeta dramático y cuentista vienes Ferdinand Raimund, se transforma, en la explicación de su locura y de su suicidio que el médico redacta para su hermana, en un caso extremo de hipersensibilidad, sufrimiento, y prevaricación narcisista que le afecta en primera persona, pero parece implicar en general a la categoría de la que él es un tan notable representante, los poetas. La serenidad de su poesía resulta una ficción, al menos para el médico, que lanza una sombra de falsedad también sobre la posterior y final desesperación: su fantasía parece ocupada por «un destino adaptado» más que por el propio. La serena y melancólica magia de sus comedias se revela deshonesto como su «confusa, egoísta e inútil muerte», ambas hijas de su hipocondríaca y autolesiva fobia frente a sí mismo, de su incapacidad para «soportar el aspecto tranquilo de su cara».

Muschg elige audazmente a un poeta de encantadora levedad y de fantasía soñadora como contradictorio símbolo de una egoísta y autodestructiva ineptitud para la vida y para la propia piedad, como revela el episodio del perro, muerto injustamente porque ha sido declarado injustamente rabioso por Raimund. Los escritores, dice el médico, se permiten hablar de todo y casi siempre de cosas que no conocen, mientras «en mi profesión nunca ocurre que uno opere de cataratas sin conocer el ojo». Los escritores, prosigue, explican el sufrimiento que, sin embargo, «no quiere, a fin de cuentas, ser explicado sino curado». En la novela *La luz y la llave* (1989) aparece un vampiro que tiene una irresistible necesidad de no chupar sangre sino de escribir.

Toda literatura -así pues, también la de estos cuentos- parece manchada, o al menos impregnada, como para Thomas Mann, por una prevaricación o por una insuficiencia al enfrentarse a la vida. No obstante, este distanciamiento de ella -y por tanto también de la propia página- no es un juicio moral externo y absoluto, sino una de las voces de la narración misma, la voz de uno de sus personajes. Después de todo Muschg es el profesor que en el curso 1979-1980 dio, en la Universidad de Frankfurt, el curso titulado «Literatura como terapia», que subrayó la «necesidad de escribir» y afirmó, en 1995, que «la literatura es para mí una

investigación sobre la medida de la capacidad de soportar la propia forma de vida». Pero un escritor, incluso en el momento de más auténtica sinceridad, es también siempre un personaje de sí mismo y de su propia fantasía, una de sus muchas voces, vividas e inventadas. En el médico que juzga tan severamente a Raimund, tal vez se puede ver el irónico retrato de un crítico, de todo crítico, en cierta manera nunca suficientemente comprensivo con los textos que está analizando.

Este modo inextricable de absoluto existencial y ambigüedad fantástica invade el potente cuento «El 13 de mayo», que asume la forma de carta enviada por el jurista celebrado y homicida -tras el asesinato de su panegirista oficial durante la ceremonia del doctorado *ad honorem*- al ministerio público que debe llevar la acusación contra su delito aparentemente enloquecido. Las motivaciones o, mejor dicho, las no motivaciones de aquel gesto -la negación a motivarlo, por parte de su autor, que rechaza cualquier posible atenuante- dibujan una inolvidable trama de locura e inexorable lógica: la red de la vida, de su culpa, de su imposibilidad de vivir, de su extrañamiento, de la «comprensión hecha pedazos» de la cotidianidad burguesa.

Ese «salto a una nueva dimensión del mal» no llega con el delito, sino antes: está registrado en las fotografías de la ceremonia tomadas antes del disparo; la ropa negra del homicida solemne y tétrica, es desde el principio una mancha de locura. La vida del culpable, su relación con la propia biografía explicada por el decano de la facultad al que interrumpe el mortal disparo, los nexos deshilachados y rotos entre la existencia y el juicio, la simplicidad y al tiempo la inexplicabilidad de la vida hacen de este relato una gran parábola del enigma de existir.

También en estos cuentos, Muschg se revela -es cierto que con diversa fortuna, por ejemplo menor en «La vida de los gitanos es divertida»- como un escritor de inspirada fantasía, sutil habilidad técnica y radical aunque nunca predicada moralidad, según la gran tradición literaria de su país, que conoce maestros como Frisch y Dürrenmatt; Muschg ha enriquecido lingüísticamente su estilo con modos y expresiones dialectales y sobre todo por la tensión entre alemán y suizo-alemán. El psicoanálisis, estudiado y practicado, le ha transmitido la vocación de realizar «expediciones a continentes inquietantes» y la vena moral lo ha empujado a representar críticamente sobre todo a la pequeña burguesía intelectual.

Criticado por algunos que le han echado en cara, en particular en las obras iniciales, cierta «elocuencia» y cierto virtuosismo verbal, Muschg se ha orientado hacia una escritura diferente, más concentrada y severa. Después de la publicación de *Cuerpos extraños* (1968), declaró en un diálogo con Georges Ammann: «Ahora, después de haber no tanto escrito mis primeros libros cuanto haberme liberado de ellos, querría empezar a convertirme en escritor.» A partir de ese momento, en su voz tienen cada vez más fuerza la ironía, la risa catártica y liberadora, esa risa o sonrisa que da título a la novela *La sonrisa prisionera* (2002). A menudo esta risa tiene doble filo, tranquilizador e inquietante. Basta una leve modificación de perspectiva para cambiar o invertir la imagen y el sentido del mundo, con todo el alivio o el malestar que derivan de cualquier extrañamiento: en la citada novela, un niño cambia las figuras del pesebre de tal manera que, en las nuevas posiciones, todo adquiere un sentido diferente y José parece volverse a María en actitud amenazadora.

Es la vida que se transforma, se asienta y se presenta de manera siempre cambiante y Muschg sabe captar a menudo magistralmente la intensidad, la pasión, el desconcierto con que los hombres viven este imprevisible juego. Prueba fascinante de ello son los cuentos, por ejemplo «Contralto», seca y emocionante radiografía del inestable y precario pero puntilloso reasentamiento que las crisis cardíacas -sus signos premonitorios, sus dolores, su fenomenología, la táctica adoptada para afrontarlos- producen en la existencia de la protagonista. Los efectos son unas veces amargos, otras, amargamente cómicos -como en el episodio de la aventura erótica en Ibiza y del impagable embarazo del hombre-, pero de esta burla emerge una indeleble dignidad. Es también esta dignidad problemática la que el arte de Muschg nos restituye, el arte de un escritor que ni sabe ni quiere ofrecer soluciones, porque, como él dice, «en mis obras trato de encontrar preguntas claras y después encontrar, para estas preguntas, una forma clara».

«Introducción» a Adolf Muschg, *L'impiccato*,
traducción de M. C. Minicelli, Dadi Editore, Locarno, 2005

EL PASO VELOZ DE LA HISTORIA

La historia, dice una poesía de Michael Krüger, acelera y el hombre se descubre lento, adelantado por ese paso demasiado rápido que avanza y lo deja rezagado: «Observamos la época glacial / desde atrás, Grecia, / Roma, la Revolución Francesa, / la nuca de Stalin, las luces posteriores / del automóvil de Hitler.»

¿Qué hace ese hombre que se ha quedado atrás, impotente pero vivo, prisionero entre los escombros de la historia como un liquen en el hielo, sensible como una célula fotoeléctrica a todas las vibraciones, los matices, los terremotos, los escalofríos y el tierno palpar de ese tiempo suyo que, como él intuye genialmente, ya lo ha superado? Escribe poesías, fulmíneos versos que jaspean la realidad del mismo modo que las alas de un pájaro estrían el aire o cortan con su sombra el helado espejo de un lago (imagen, que con variaciones, se repite, intensa y potente), hojas que revolotean en un temporal, palabras sobre un papel blanco como la nieve que podrían derretirse como copos de nieve, si no fuera porque una obstinada voluntad de forma y una tenaz fuerza creativa las comprimen en la dureza y el resplandor de cristales irrompibles, que sobreviven a catástrofes y cataclismos como fósiles antiguos y perennes.

El hombre que escribe estas poesías está cansado, pero no de un cansancio psicológico o sentimental ni personal, sino de época, el cansancio de la especie que se identifica «con la historia del agotamiento». No obstante, este yo lírico experto en extrañamientos, en extinciones, en polvo sacudido y en huellas borradas, vive, sosias o inquilino en ocasiones quizá desconcertado, en el interior de una personalidad vigorosa y versátil, vital y generosa. Michael Krüger dirige, con óptimos resultados desde todos los puntos de vista, una de las más importantes y vivas editoriales alemanas y europeas, Hanser. Es autor de artículos y ensayos, interviene en el debate cultural alemán y europeo. Es también, sobre todo, un narrador, conocido en Italia por numerosas novelas -como *¿Por qué Pequín?*, *El final de la novela*, *Himmelfarb*, *La violoncelista*, *La comedia turinesa*- en las que el sentido irónico de lo absurdo y de la casualidad del vivir se une (sobre todo en las dos últimas) a una profunda y desolada investigación moral.

Krüger hace suya de forma original la «doble vida» teorizada por Gottfried Benn: el responsable, cálido y fuerte yo de un hombre que encierra un insondable, impersonal y anárquico yo lírico. Krüger es también, y quizá sobre todo, un poeta, como revela su recopilación *De noche, entre los árboles*. Sus poesías han tenido la suerte de encontrar a un intérprete como Luigi Forte, finísimo y riguroso investigador de autores como Broch, Brecht y numerosos poetas experimentales, traductor y escritor también él al que se debe un intenso texto teatral, *La locura*, que, por otra parte, cosa extraña, gozó de una fervorosa acogida en la escena alemana, con el título de *Störung*. Forte es un excelente traductor de poesía, como demuestran varias de sus versiones y en particular las de Brecht, cuyos poemas ha editado en Einaudi; se muestra muy acertado en el lenguaje poético desnudo y duro, rocoso y al tiempo intelectualmente complejo, como el de sus poetas preferidos entre los que se encuentra Michael Krüger.

En la lírica de este último, escribe Forte, la cotidianidad se mezcla irónicamente con el Espíritu del Mundo, y la lengua, apasionada pero extrañada para desenmascarar «el orden glacial de las cosas», corroe la realidad y el lenguaje. Entre los muchos aluviones de la historia, el yo lírico de Krüger sobrevive, aunque sea por los pelos, a la despiadada y abusiva selección natural; es un «adaptado», como dice un verso, que vive con pasión, escepticismo e incrédula reserva. Una aparente frialdad le permite recoger con anhelante poesía fragmentos de la vida, una arquitectura de nubes que se desdibuja en la noche, un fuego cuyas llamas muestran el desvanecerse del tiempo. Este yo lírico está vacunado contra el estruendo y el goteo de muchas catástrofes; está equipado para sobrevivir, aunque se sepa siempre expuesto al final: «La sombra del pájaro que pasa temblorosa sobre su cuerpo -dice un hermosísimo verso- marca el punto en el que puede ser herido de muerte.»

VANGUARDIA, REVOLUCIÓN Y PUBLICIDAD

Las vanguardias que, hace más o menos un siglo, agredieron, desestabilizaron, enriquecieron y renovaron profundamente los lenguajes en todos los sectores artísticos, ¿son un gran capítulo del pasado, como el estilo neoclásico o las tragedias en versos *martellianos*, o son quizá como una semilla que está todavía germinando escondida bajo la tierra y está destinada a abrirse paso a través de ella hasta que nuestra realidad cultural, cada vez más estereotipada y convencional, salte por los aires?

A veces, la gran vanguardia de comienzos del siglo XX, transformada y renacida como una mariposa en los años cincuenta y sesenta para después desaparecer de nuevo, al menos en la literatura, parece una adolescencia iconoclasta bloqueada por la historia, como un cuerpo paralizado en un gesto irreverente por la lava de un volcán. Otras veces, en cambio, parece advertir, bajo el escenario de nuestro espectáculo cultural tan sabido y trillado, el crujido de un topo que excava bajo tierra y corroe el teatro, para hacer que se desmorone algún día y se liberen los prisioneros encadenados en su edificio.

La vanguardia fue una salida contra aquel «asedio de palabras» que, como dice Gian Luigi Beccaria en la primera línea de su *Por defensa y por amor*, nos oprime. El libro de Beccaria es una obra maestra, un ensayo riguroso y un feroz y divertido informe clínico sobre la lengua italiana actual, que se convierte en una verdadera y grotesca novela de las palabras que se amontonan, se adulteran, se destruyen, se transforman, se rebelan, aplastan y son aplastadas, en un proceso que -a través de la lengua- arremete contra la vida y el mundo y resulta unas veces liberatorio, otras veces falsificador, un sugestivo *foulard* que se convierte en un nudo corredizo letal.

Las palabras contaminadas contaminan la realidad como una epidemia; quizá ninguna novela consiga hoy dar un fiel reflejo de nuestra vida -qué son los sentimientos, las aventuras, los peligros, los bloqueos de la mente y del corazón, los arrebatos, las obscenidades de nuestra existencia- como el ensayo de Beccaria, que salda las cuentas con las palabras «duras como piedras», decía Nietzsche, con las que nos tropezamos y nos rompemos una pierna.

Siguiendo los pasos de Nietzsche -según Giuliano Baioni, el verdadero «padre de la vanguardia»-, esta última ha intentado despedazar la lengua para liberar la vida aprisionada entre sus rígidas cadenas metafísicas y sintácticas, arrancar la camisa de fuerza impuesta al fluir de los sentimientos, pulsiones, fantasías, invenciones. Uno de los movimientos más intensos de la vanguardia ha sido el dadaísmo y el Dadá -escribió Luigi Forte, uno de sus más agudos estudiosos-, que juega con el lenguaje y lo destruye, se dirige a Proteo y a las escurridizas e inciertas metamorfosis de lo real, «exalta el histrionismo para ridiculizar la sociedad que se pudre en convenciones».

Hugo Ball, fundador del Cabaret Voltaire de Zúrich, con el que nace el dadaísmo, incitaba a no creer en la existencia de su persona y decía «simular con gran esfuerzo una existencia real»: negaba de este modo, burlonamente, en sí mismo, el yo compacto y unitario, base del pensamiento, de la cultura y de la sociedad burguesa, de sus valores, prejuicios, tabúes y prohibiciones. Esta paródica autonegación -recogida por Piergiulio Taino en el incisivo ensayo que acompaña su excelente versión de la novela de Ball *Flametti o el dandismo de los pobres* (1918)- es quizá la clave de Ball y del movimiento dadaísta, de su programática búsqueda de la inestabilidad y lo incierto, de su huida de toda identidad definida.

Ball, observa Taino, no se dejaba atrapar de una vez por todas ni siquiera en la máscara de la anarquía, alternando escritos subversivos y piruetas absurdas con textos, al menos formalmente, más tradicionales. *Flametti*, por ejemplo, a diferencia de muchas obras dadaístas, respeta los cánones de la comprensibilidad inmediata, de la secuencia cronológica, de la peripecia y de la caracterización de los personajes. Pero, tras la fachada de la narración, explota una irracionalidad pirotécnica que engulle personajes y sucesos, y da la vuelta a dicha realidad como si fuera un guante. La novela narra las fatigosas y cómicas vicisitudes de una compañía de variedades; los protagonistas -empezando por el colérico y holgazán empresario que da nombre al libro- son actorcillos de tres al cuarto, *vedettes* despampanantes y entradas en años, ilusionistas, músicos, saltimbanquis en los márgenes de la sociedad y de la legalidad.

Como dice el homónimo título de un interesante libro de Alessandro Fambri, «la vida es una montaña

rusa»; el circo se convierte en la más auténtica de las metáforas de la existencia. El artista -pero, antes incluso, el hombre mismo, ya que estos «artistas» practican un solo arte, el cómico y difícil arte de sobrevivir- es un acróbata siempre en equilibrio entre la elegancia del salto mortal, la picardía del maquillaje y la triste bufonada de los trompazos. En la novela hay muchos personajes, excéntricos e intercambiables como los actores en los distintos números circenses; no existen ni los individuos, ni el orden, ni el sistema, sino que existe sólo la instantánea voltereta del momento. Las cosas se ponen en movimiento, las personas se cosifican, las bailarinas que cantan son pechos que succionan el aire y bocas que se abren rítmicamente; la procaz equilibrista que cae sobre una de las mesas del café-teatro rompiendo los vasos es Venus, que nace de la espuma de cerveza igual que del mar.

Parodia de sí misma, la vanguardia denuncia las ambiciones totalitarias inherentes a sus anárquicos giros; en el director cómico, tramposo y rebelde Flametti se encuentra en potencia el cruel tirano, del mismo modo que Kundera, en *La vida está en otra parte*, desenmascaró el totalitarismo terrorista latente en el cinismo irresponsable. Análogamente, la vanguardia, nacida para sabotear el lenguaje burgués impersonal y estandarizado, y el consumo del arte, proporcionó un lenguaje a la publicidad más chabacana y consumista: «Non c'è Ssstrapp se usi Ace» o «GiRRRmi», frases publicitarias citadas por Beccaria, podrían ser dos poesías agresivas.

Pero el espectáculo de vanguardia efímero y precario, amado por ciertas vanguardias, tiene la fuerza de la vida y de su renovación; como otros textos, mucho más grandes, *Flametti* recuerda que, sin aquellas insolentes y jocosas insensateces, la realidad se momifica. La vanguardia destruye más que construye, pero en ciertas condiciones históricas -como quizá la nuestra- la tarea más creativa y humana de Penélope no es el sensato tejido diurno, sino el trabajo nocturno que deshace aquel tejido.

Corriere della Sera,
24 de marzo de 2006

LITERATURA Y BEST SELLER

Entre las bodas principescas de Grace Kelly y los funerales principescos de Lady Diana -dos grandes acontecimientos mediáticos- había obvias semejanzas: el fasto de la ceremonia, la aureola de las cabezas coronadas y de las divas de la pantalla, el nexó mítico entre el amor y la muerte, que aproxima tálamo y tumba, igualando bodas y exequias. Millones de personas siguieron aquellos dos ritos en los periódicos y la televisión.

Pero en los años transcurridos entre aquella fiesta y aquel luto, se había producido una profunda transformación cultural, que había cambiado también el modo de percibir aquellos eventos. Mirábamos las fotografías y las imágenes televisivas de la bellísima y glacial Grace con agradable y distraída indiferencia, sentados en la peluquería o medio dormidos delante del televisor, agradecidos por la fatuidad que reina unos instantes y desaparece sin dejar rastro. La muerte de Lady Di, en cambio, se convirtió no sólo en objeto, como es obvio, de fugaz conmiseración y vaga curiosidad, sino también de comentarios intelectuales, sociólogos y filósofos; fue celebrada como un acontecimiento de relevancia mundial, generó más psicosis de masas que los misiles soviéticos instalados en su día en Cuba; hizo sollozar a personas que permanecen impasibles ante la noticia de los niños mutilados y asesinados por los traficantes de órganos, se le dedicaron cursos universitarios, con la imaginable perplejidad de los padres que habían pagado costosísimas matrículas con la esperanza de que sus hijos se convirtieran en buenos médicos, ingenieros, químicos... Sofisticados estudiosos animaron y fomentaron esta increíble sacralización filosófica de un luctuoso accidente de tráfico.

Es evidente que debemos analizar lo que sucede y, sobre todo, lo que asume una dimensión cuantitativamente visible; si millones de personas hacen lo mismo -se exaltan por un concurso, llegan a las manos con los hinchas del equipo contrario o atacan a los inmigrantes- hay que tratar de comprender los mecanismos y los motivos que subyacen en la base de tales comportamientos. Otra cosa, sin embargo, es atribuir valor a lo que sucede sólo porque sucede, confundir el juicio y el análisis de los hechos con el juicio de valor, considerar que el éxito y la audiencia de un fenómeno le confieren automáticamente un peso cultural o moral.

No sólo ha cambiado tanto el mundo como la filosofía. Grosso modo, hasta Kant (con cierta recuperación en Schopenhauer), la filosofía se propugnaba como búsqueda de la verdad; búsqueda de saber quiénes somos, de dónde venimos y adónde vamos; si Dios existe o no y, si es así, cómo es posible fundamentar un convencimiento sobre ello; intento de saber -como Sócrates bajo el plátano- qué es la justicia, la belleza, la vida verdadera. Desde Hegel, la filosofía se ha convertido en otra cosa; se ha convertido en -parafraseando las palabras del filósofo- «su tiempo apresado en el pensamiento». Con el transcurso cada vez más veloz del tiempo y de los acontecimientos, esta concepción se ha radicalizado hasta el extremo: el conocimiento se convierte en mera comprensión intelectual de aquello que ha sucedido y que, por supuesto, necesita esclarecerse y entenderse (con la ayuda del filósofo, el técnico adecuado para esta función), pero en cualquier caso tiene siempre razón y no tolera los juicios de valor.

En el Evangelio se dice, sin embargo, que el Príncipe de este mundo ha sido ya juzgado, es decir, que se emite un juicio sobre lo que sucede, incluso sobre la potencia más fuerte del mundo, sobre aquello que se reafirma de manera victoriosa sobre todas las cosas. Pero para el cristianismo la verdad es «madre del tiempo», como proclama explícitamente, mientras que ahora prevalece la concepción de la verdad como hija del tiempo, que de él nace y a él se adecua. El Juicio Final, dice Hegel, es la propia Historia universal; aquello que prevalece en el flujo del acontecer, revelándose más fuerte y por consiguiente -con esta óptica- más sensato.

Obviamente no hay conocimiento -y tampoco un juicio real- de las cosas, ni siquiera las horribles, si no se comprenden las razones por las que han sucedido; si no se entienden los motivos del afianzamiento del nazismo, incluso su condena moral se queda en una noble pero estéril retórica. Pero el análisis de un fenómeno es la premisa de un juicio, no el juicio; Hitler no se equivocó sólo porque perdiera, y la Shoah sería una monstruosidad aunque el Tercer Reich hubiese durado mil años en vez de doce, menos que mi calentador de agua.

Demasiado a menudo, sin embargo, la frase hegeliana sobre la Historia universal como expresión del Juicio Final, privada de la complejidad y del significado que asume en el pensamiento de Hegel, se ha convertido en una banal y brutal apología de los vencedores, identificados con los mejores. Tal modo de pensar se ha difundido en todos los campos. En el plano más modesto de la actividad literaria, esa frase hegeliana se ha transformado en la idolatría del best seller o en cualquier caso del «libro del que se habla», del que parece obligatorio hablar porque hablan de él todos los medios.

«La dictadura del best seller mata la literatura», escribió en el *Corriere* Andrew Wylie, describiendo desde su observatorio privilegiado de agente literario mundial el efecto sofocante de la carrera por las grandes tiradas y por los temas de éxito sobre la creatividad artística y sobre el pluralismo de la literatura, condenada a perecer aplastada por un modelo único, poco importa si lo ha impuesto el Partido o el Mercado. Con tono todavía más encendido, Dubravka Ugrešić -la apasionada escritora croata que se rebeló contra el comunismo y después contra el regresivo poscomunismo nacionalista extendido un poco por todas partes de Europa- denunció en *La Repubblica* la mercantilización literaria, todavía más escandalosa para quien, como ella, se ha formado en la literatura disidente clandestina, ajena a cualquier tipo de lógica comercial.

Ni Wylie ni Dubravka Ugrešić infravaloraron el beneficio económico, sin el cual no se imprimirían más libros; tampoco se dejan llevar por el vulgar resentimiento envidioso, tan a menudo latente en la crítica de cualquier éxito, o por abstractas recriminaciones espiritualizantes, ineficaces a la hora de entender la realidad. No sólo *Robinson Crusoe* y *Werther*, los dos primeros best seller de la historia, sino también muchos otros libros que encabezan las clasificaciones, incluso recientes y con frecuencia arduos y escarpados, son obras maestras. Pero, así como no basta haber sufrido y narrar el propio sufrimiento para ser un escritor interesante -como escribe Dubravka Ugrešić-, para serlo no basta tampoco con vender millones de copias, como no basta con vender sólo unos pocos centenares. Hace sólo ochenta años, en un clima social y cultural muy diferente, *El pequeño alpino* de Salvator Gotta vendía muchas más copias que *Guerra del 15* de Stuparich, pero ello no inducía a nadie a atribuirle un valor estético o un significado histórico superior; Clemente Rebora contaba más que muchos afortunados y entretenidos creadores de historietas, porque el espíritu no siempre tiene necesidad de batallones, con perdón de Stalin y de su famosa broma tonta sobre el Papa.

Ahora, sin embargo, se asiste a una ecuación entre éxito y valor. No es casualidad que otro importante agente literario, Luigi Bernabò, escribiera en el *Corriere*: «Éste es el tiempo de Dan Brown», el autor de aquel pretencioso tostón que es *El Código da Vinci*. Según este objetivo diagnóstico, esta novela u otras como *La profecía de Celestino* o los episodios de *Harry Potter* parecen no sólo envidiables éxitos, sino también expresiones de nuestro tiempo, más verdaderas y profundas, por ejemplo, que *Manía* de Del Giudice o que *Submundo* de DeLillo, dos libros también famosos, celebrados y vendidos, pero con algún cero menos.

La presunción de valor no está ligada sólo a la dimensión económica, a las cifras de los derechos de autor, sino también a la notoriedad y a la presunta actualidad del tema. Hoy en día el público de compradores (más que de lectores) que crea un best seller no se queda satisfecho con el puro y benéfico entretenimiento, como tiempo atrás con las amenas novelas de evasión policiacas o románticas, sino que quiere justificarse con la convicción de ocuparse de problemas importantes y aparentemente sofisticados; el lector de *El Código da Vinci* se siente un pequeño Galileo que desenmascara el oscurantismo de la Iglesia católica.

Aun así, la notoriedad no es una cosa despreciable, pero tampoco es garantía de valor y significado; las novelas en las que un par de escritoras han desgranado aburridas y previsibles prestaciones sexuales son probablemente más conocidas y más vendidas que las novelas de Marina Jarre que, sin embargo, con su fuerza e intensidad, hablan mucho más a nuestro corazón, a nuestra mente y a nuestros sentidos y reflejan bastante mejor nuestro tiempo. Un excelente libro como *La muchacha del siglo pasado* de Rossana Rossanda -que narra el entretenerse de la vida y de la historia y se enfrenta a fondo con las esperanzas de liberación, las ilusiones y los errores del siglo XX con lucidez intelectual, simplicidad cotidiana y fresca poética- no tiene, desde luego, nada que envidiar, en cuanto a expresión del tiempo y placer de la lectura, a tantos otros libros de difusión planetaria.

La observación de Bernabò plantea implícitamente un problema fundamental, que trasciende la discusión sobre los best seller. Si éste es el tiempo de los Dan Brown, eso significa que la función de mostrar el yo del mundo no será ya tarea de la gran literatura experimental y de vanguardia -que desde hace más de un siglo ha cambiado la realidad, recogiendo su esencia con potencia visionaria- que nos hace descubrir en ella, pese a los años y a las décadas, nuestro presente, nuestra verdad. Siempre hemos creído que, sin importar las fechas, los Kafka, Svevo, Strindberg, Beckett eran nuestros contemporáneos, que continuaban hablándonos de un futuro todavía abierto e incierto, de una forma más intensa y más dura que tantos otros libros escritos cien años más tarde, o sea hoy, y que parecen escritos mucho antes. Las fechas en ocasiones mienten: *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Musil es de 1906, pero no es contemporáneo de Carducci, sino de nosotros mismos, a quienes nos parece nuevo e innovador, todavía difícil de abarcar, mientras que son los *Código da Vinci* los que parecen del siglo XIX. Si la novela tradicional, tantas veces dada por muerta, resultase ser la expresión adecuada de nuestra realidad actual, deberíamos pasar página y considerar a Kafka no un arúspice de nuestro presente y de nuestro futuro, sino un noble padre del Panteón del pasado.

En todo caso, al margen de cualquier interpretación de la historia, quien se ha formado en el territorio de la civilización austromitteleuropea sigue desconfiando de todo tipo de fórmula totalizadora, leyendo -y no leyendo- aquello que le parece, según sus propios gustos y caprichos; pensando que si las cosas van así, muy bien podrían ir de otro modo y que, cuando parece que sucede algo emocionante e histórico, es mejor limitarse, como Musil, a murmurar despreocupadamente «sucedió que...».

Corriere della Sera,
21 de febrero de 2006

DIEZ COPIAS VENDIDAS

En las clasificaciones, la Biblia se encuentra todavía por delante de Stalin, decía, en alemán, el titular de un artículo de la *Weltwoche* que tuvimos que aprendernos de memoria en tercero de secundaria, cuando el dictador georgiano estaba todavía vivo y sus libros se difundían e imponían, no por méritos literarios, en todos los países de su imperio.

Las clasificaciones a las que se refería el artículo eran las de los best sellers, entre los cuales se encontraba no sólo basura, como afirman tantas condenas moralistas del mercado literario, sino también obras maestras, como la Biblia, si bien esta última parece sufrir hoy en día la competencia mundial de textos de pacotilla que pretenden saber todo lo que realmente hizo Jesucristo. Parece que incluso existe una simpática autora americana que goza de un considerable éxito gracias a una novela donde dice descender del matrimonio de Jesús y María Magdalena.

Incluso en este caso, la culpa no es de los embaucadores, sino de los embaucados, de la extendida voluntad de querer ser engañados y de reverenciar a ídolos de cartón piedra. Best sellers mundiales fueron y son obras maestras como *Robinson Crusoe*, *Werther* y muchas otras de ayer y de hoy, y best sellers mundiales fueron y son basura. Sin embargo, algo ha cambiado en este mecanismo en los últimos años. También en el pasado, calidad y éxito comercial de un libro coincidían en alguna ocasión (Dickens, Tolstói y otros muchos) y, en otras, no podían coincidir; es lógico que Luciana Peverelli vendiese muchas más copias de sus novelas rosas que Clemente Rebora de sus poesías, pero a nadie -y, en particular, a ningún crítico- se le pasaba por la imaginación decir por ello que fueran literaria y culturalmente más significativas. Ahora, por el contrario, se tiende inconscientemente a hacer coincidir el éxito o al menos la notoriedad con el peso específico de un libro; uno se siente gratificado porque lee o compra el libro del que más se oye hablar, en un creciente espíritu gregario.

La filosofía, dice Hegel, es «el propio tiempo capturado por el pensamiento»; no la contemplación abstracta de verdades ajenas al mundo, sino la inmersión en el fluir de las cosas y de los acontecimientos, necesaria para comprenderlos. Pero entender cómo y por qué sucede una cosa no significa aprobarla y participar en ella pasivamente. Es evidente que no puede ignorarse ni menospreciarse el mecanismo publicitario, puesto que, además, es un fenómeno fascinante digno de estudio, pero tampoco tiene que ser secundado de forma servil. Es una institución severa y poderosa, pero las instituciones y las escuelas se hicieron también para cultivar el gusto de saltarse las clases y callejear siguiendo el propio capricho, sin pensar en aquello que, según las guías turísticas y los biempensantes, no habría que perderse. Comprar un libro sólo porque se habla mucho de él y porque muchos lo compran es de empollones, de diligentes y timoratos primeros de la clase, que leen únicamente los libros recomendados por las autoridades académicas, renunciando a rebuscar, a husmear, al azar, a la aventura.

Hay un caso muy reciente que demuestra la irracionalidad del mercado editorial, fiel espejo de la del mundo. El editor Lavieri ha publicado, en una espléndida versión de Domenico Pinto, *Momentos de la vida de un fauno* de Arno Schmidt. Muerto en 1979, Schmidt es uno de los más grandes escritores alemanes de los últimos cincuenta años; un genial y original autor que une furor ético-político, rara erudición y radical descomposición de la lingüística; un revolucionario maestro de la vanguardia, creador de una forma adecuada para la vertiginosa y violenta transformación del mundo en que vivimos, como saben los lectores italianos de *Leviatán* y de *Alejandro o la verdad*.

De *Momentos de la vida de un fauno*, puesto a la venta ahora en Italia, se han vendido, me han dicho, diez copias. Bien es verdad que Schmidt es un autor arduo, algo fácil de entender si tenemos en cuenta que su desmesurada y atormentadísima novela total *El sueño de Zettel*, que supera en audacia y dificultad a *Finnegans Wake*, es intraducible. Pero *Momentos de la vida de un fauno* es un libro agudo y despiadado que, sin embargo, deleita por su fulminante expresividad, por su dura e intensa poesía. Es la historia de un trabajador, Düring, en la Alemania nazi durante la guerra, empleado en la organización de un archivo histórico provincial, en el melancólico y ventoso páramo de Lüneburg, que es el paisaje del alma de Schmidt. Pero se trata, sobre todo, de la historia de una realidad y del mismo yo individual que se descomponen en la violencia, en la mentira, en

una abstracción creciente donde cada uno se vuelve extraño a los demás y a sí mismo; las cosas y los sentimientos se disgregan en detalles individuales y espectrales, en reacciones epidérmicas y alérgicas, desgajadas de toda unidad con la persona y con la conciencia.

Un universo doloroso y desagradable, que no conoce el desarrollo lineal, la unidad y la historia del individuo, el fluir épico, sino sólo una serie discontinua de agudísimas percepciones minimalistas, átomos de experiencias y de sensaciones, frases que se rompen en fragmentos en los que destella un poético y violento misterio del mundo, el viento que chapotea en los charcos y duerme en la hierba, el cuchillo de la luna, la roja escollera de la noche. Sólo se le puede reprochar a Schmidt algún momento de incoherencia, cuando el yo narrador -olvidando que es «otro», indiferente a sí mismo y a todo, una serie discontinua de percepciones- se aventura en diatribas y emite juicios morales sobre el nazismo, que presuponen un yo fuerte y una conciencia ética y no una reactiva polvareda de sensaciones.

Momentos de la vida de un fauno es un libro que hay que leer hoy mismo, en un momento en que la narrativa, a diferencia de otras artes, parece haber olvidado las grandes lecciones experimentales de las vanguardias y repite modelos y estructuras adocenadas, inadecuadas para la representación del mundo. ¿Los diez lectores de este libro constituyen una aristocracia exclusiva, una secta secreta o un grupillo casual, como los que se encuentran en una parada del autobús? La dimensión de la editorial, menos preparada que otras para poner en marcha el mecanismo publicitario, no basta para explicar el fracaso porque, en otros casos, los comentarios individuales de los lectores -que se recomiendan los libros descubiertos y disfrutados- funcionan excelentemente, como las acciones de los guerrilleros, y determinan el éxito de un libro quizá publicado en sordina. Tal vez no hay más explicación que la irracionalidad que gobierna las cosas y hace que lo real -con perdón de Hegel- sea raramente racional. Así va el mundo, dice un título de Voltaire, y no es cuestión de tomárselo demasiado en serio.

Corriere della Sera,
28 de octubre de 2006

HOMERO DIGITAL

En un intenso libro de Giuliano Gramigna publicado hace treinta años, *El texto*, un escritor imaginario, Eliphas Coen, cruza la habitación de una casa de la periferia de Trieste, empleando unos ocho segundos de una puerta a otra y ralentizando en su mente esos ocho segundos hasta cubrir y revivir en ellos cincuenta y ocho años de su vida, como si hubiese entrado por una puerta como niño de doce años y hubiese salido por la otra convertido en setentón. En otra habitación, un crítico literario -hombre inquieto y destruido, a su vez narrador semifracasado- trabaja en una interminable y fragmentaria reseña del volumen en el que Coen ha narrado los cincuenta y ocho años revividos en esos ocho segundos, la totalidad disgregada y viscosa de su existencia. Vida de uno y vida del otro, novela y comentario se confunden y se pierden en una voz impersonal, genérica como la gramática o como la muerte; como Penélope, la escritura disuelve el tejido de cualquier identidad y Trieste, en este libro de un autor no triestino, se convierte en el fondo simbólico del desmoronamiento de toda individualidad concreta, el indefinible «ningún lugar» -como muchos autores, desde el viejo austriaco Hermann Bahr hasta el inglés Jan Morris de nuestros días, han llamado a la ciudad- en la que una voz, anónima como la del mito, cuenta historias de todos y de nadie, páginas arrancadas de muchos libros dispersos, recortes de películas o quizá sólo de anuncios publicitarios.

Gracias a su historia, a sus contradicciones declaradamente indisolubles, a su estancamiento permanente y a su literatura -especialmente a Joyce y a Svevo, los dos grandes poetas del yo traspasado por la vida como un colador por el agua-, Trieste continúa sugestionando el imaginario de los escritores. No sólo de los triestinos sino también de aquellos de los más variopintos países del mundo (de Francia a Sudamérica, de Alemania a España, de Canadá a Camboya) que la eligen como paisaje emblemático de una transformación histórica del mundo y del hombre. La Historia se presenta como un escenario en el que se desmontan y se almacenan decorados, bambalinas, guiones y trajes, y por el que los actores se mueven sin máscara y sin papel porque se han perdido a sí mismos; Trieste -con su geometría huidiza y sus estatuas neoclásicas, impersonales e inquietantes como maniqués- se convierte en el teatro ideal para este espectáculo. Leopold Bloom, como Zeno, es un Alguien universal que está a punto de desaparecer a la misma velocidad que una pisada en la arena; el hombre sin calidad -el austrohúngaro menos el húngaro, decía Musil- se convierte en Nadie, como el antiguo Ulises. Pero el Ulises homérico es ya un personaje posmoderno: en el banquete de los feacios oye al aedo cantando sus gestas, las que acaba de vivir y las que está viviendo, y llora porque no sabe distinguirse a sí mismo de su reproducción, no distingue la realidad de su irreplicable experiencia de la ficción del espectáculo que la lleva consigo y la recita, ni su odisea del «serial» que la pone en escena.

«Haz lo que quieras, pero no vayas de vacaciones a Austria», así reza una postal enviada por Joyce a su hermano Stanislaus y así comienza una novela polifónica y plural, que hace de Trieste el ombligo desequilibrado del mundo y que se titula *Absolut Homer*.

Absolut Homer, Homero absoluto, apareció en alemán en 1995. Como autor podríamos mencionar a Walter Grond, germanista y narrador austriaco -el padre era de Gorizia- al que debemos numerosos ensayos críticos y novelas. Los autores, sin embargo, coordinados por él, son veintidós, procedentes sobre todo de Alemania y de Austria, pero también de Francia, de Hungría y de Japón. El libro nació en el ámbito del Forum Stadtpark Graz -uno de los más creativos centros o movimientos literarios experimentales de las últimas décadas como un trabajo colectivo y con un proyecto ambicioso: reescribir la *Odisea*, con la conciencia de reescribir la obra por excelencia de los orígenes, del primer mítico Autor que inauguró la tradición de la creatividad poética y el mito del Poeta, pero de reescribirla en la época en que la obra literaria individual, el mismo yo individual y todavía más el Poeta, están acabando o han acabado ya, desaparecidos, absorbidos por la red suprapersonal de la escritura, en un flujo comunicativo en el que la individualidad se pierde como una gota en el mar o una imagen en el espejo.

Pero ya Homero se proponía como nombre ficticio: quizá un hombre, quizá una mujer, quizá uno, quizá muchos, quizá -según otros- personaje de las peripecias que narra, Homero es el símbolo del Autor que, como individuo y creador concreto, no existe, sino que es puramente un nombre, una convención, unas siglas. También los poemas homéricos son quizá originariamente el producto de un *team*. Por lo demás, la épica es

por sí misma supraindividual, una totalidad coral en la que el individuo se inserta como en el Todo de la vida y en el que todo se mantiene orgánicamente unido, gracias al sentido de unidad que lo recorre. Esta épica es, por otra parte, fruto de una moderna proyección nostálgica. Desde los orígenes fundacionales -que, tras la sensibilidad epigonal y decadente de los siglos y de los milenios sucesivos, parecen una fuente de pureza primigenia e incorrupta- la poesía es eco de otras poesías, voz que entona cantos brotados de otros labios; el poeta, el aedo que pronuncia el *fiat* de la creación, es ya un *remake*. Cuando Homero tocaba la lira -dice un poema de Kipling- cogía lo que quería de donde quería.

Homero, escribe Grond, es el principio y el fin de la identidad y se le puede formular ya la pregunta que persigue al escritor moderno y posmoderno: ¿quién narra? Las historias generan otras historias, una memoria fluctuante y colectiva emerge de la conciencia individual y la sumerge; la literatura intenta cubrir y domesticar el horror originario de la vida, pero, al mismo tiempo, no puede renunciar a desencadenarlo, despedazándose a sí misma y a la propia trama.

Siguiendo la tesis de la antropóloga vienesa Christine Pellech, según la cual la *Odisea* reflejaría una navegación fenicia alrededor del mundo, el libro amplía la geografía homérica mucho más allá del Mediterráneo y llega hasta las Lofoten, Sudamérica o los Mares del Sur, identificando en lugares remotos e insólitos la isla de Circe o la Tierra de los Cicones, así como también se ha hecho con el viaje de los Argonautas. Pero el epicentro continuamente presente, la Ítaca de esta odisea, sigue siendo Trieste; su topografía es el mapa de una travesía del mundo en la cabeza -Giorgio Bergamini hablaba de los Ulises mitteleuropeos en bata de casa- y la geometría del barrio teresiano de Trieste se convierte en una especie de abstracta retícula de la vida. Y en Trieste, ciudad de papel e inventada por excelencia, reside el «secretario», que debería ser el presunto Autor de la novela, el que recoge las distintas historias de los veintidós escritores, igual que una página de Internet recoge las contribuciones enviadas por varias personas, incluso sin que lo sepan los demás, en un continuo juego de ajustes y borrados o, si se quiere, igual que la tradición (¿pre?) homérica recogía los diversos cantos, fragmentos y episodios que confluían en ella.

La obra podría formarse como un texto digital compuesto por varios interlocutores que colaboran a distancia. El autor sale de sí mismo, de la propia personalidad creativa e individual; se hace -como dice la misma ficha del libro- *mánager* de la organización novelesca, narrador «transindividual» cuyo nombre es una mera sigla, la razón social de una empresa: podría llamarse Nadie, como Ulises; Google, como un motor de búsqueda; o incluso -dice provocadoramente el propio autor- Grond, nombre no más personal que los precedentes.

Trieste -sus calles, sus acontecimientos, sus fantasmas, los fragmentos de su historia, sus paisajes- se convierte, en los diferentes capítulos del libro, en el escenario de esta odisea que querría ser posmoderna. En realidad, la obra fracasa sustancialmente en este intento, porque la creatividad transindividual se anuncia y se proclama más que se realiza. El libro tendría al menos que haber entretejido y fundido la escritura de distintos narradores en un único magma, en una resaca que rompe en las orillas del Adriático sin que se pueda distinguir una ola de otra. En los capítulos individuales, distintos por estilo y calidad -excelente el de Ilma Rakusa, casi triestina de adopción-, se afirma en cambio (en la reelaboración de episodios de la *Odisea*) la voz de los autores individuales, como una obra tradicional. Los autores deberían convertirse a su vez en personajes de esta épica, como quizá sugieran sus genealogías familiares recogidas en un apéndice al final del libro, según un típico motivo estilístico de los poemas épicos, la lista o el catálogo de los héroes y de sus antepasados. Pero la novela y el comentario, a pesar del postulado ideológico de su compenetración, se mantienen separados.

Homero absoluto no se salva del naufragio de muchas antinovelas experimentales que terminan por proclamar intentos narrativos más que llevarlos a la práctica, por hablar de una revolución estructural en lugar de realizarla. Pero quizá el naufragio es también un elemento constitutivo de la metamorfosis de la vida y de la narración de la vida en la que, queriendo o sin querer, nuestra época está metida. En este naufragio de la novela precaria pero fascinante de Grond & Cía., Trieste es a la vez la nave que se hunde, los pecios en la playa y la tabla de salvación.

Il Piccolo,
19 de mayo de 2005

SI LA OBRA DE ARTE NO LLEVA FIRMA

Hace algunas semanas se clausuró, en la galería Schirn Kunsthalle de Frankfurt, una exposición titulada *Anonym. En el futuro nadie será famoso*. De hecho, se desconoce la identidad de los once artistas -hombres y mujeres de varios países- y la del organizador (u organizadora) de la exposición; los autores no han firmado sus obras ni las firmarán, se mantendrán -quieren mantenerse- en el anonimato, como los creadores de las esculturas sumerias o mayas o de los poemas homéricos. No pretenden renunciar a los beneficios de un posible éxito de ventas, sino a la fama, esa inmortalidad de segunda mano.

Es difícil que la idea haga escuela; probablemente se quedará en una forma de llamar la atención que no dejará huella. Sería ya mucho que al final sus nombres no salieran a la luz, adquiriendo tal vez la celebridad que las eventuales firmas no les habrían proporcionado. Pero disgusta algo que esta utopía esté destinada a fracasar. Toda creación artística -y mucho más cuanto más importante- está por encima de la persona, trasciende el pequeño yo de las contingencias privadas. En una ocasión, Biagio Marin replicó al discurso de un crítico, que había elogiado su lírica repitiendo muchas veces su nombre, casi bruscamente: «No ha hecho usted otra cosa que decir Marin, Marin..., eso qué tiene que ver, qué tengo yo que ver, la poesía es otra cosa...»

Ante la Venus de Cirene, las pinturas de Altamira o aquellas esculturas nigerianas que misteriosamente hicieron florecer durante un breve período la Grecia clásica en el corazón de África, ¿qué importancia tendría poder atribuirle a esas manos creadoras un nombre desvanecido? Ni siquiera los niños, cuando se les lee un libro, suelen pensar que tras aquella historia que los atrapa haya un autor; la escuchan y se apropian de ella como si se elaborase sola y el espíritu del cuento fuese un viento que lleva cosas, sonidos y palabras recogidas por la calle.

La estética y la poética modernas han subrayado esta impersonalidad de la obra y su superioridad sobre su autor, hasta imaginar, por ejemplo, una historia literaria sin los nombres de los autores. Pero estas afirmaciones teóricas no han afectado mínimamente al culto de la personalidad artística ni han frenado la vanidad; los libros llevan el nombre y el apellido de quien los ha escrito y quienes han sostenido esta posición se han hecho célebres. También Marin decía ser una caña a través de la cual soplabla la poesía, pero sus libros llevan su nombre y seguro que se habría enfadado si los hubiese firmado otro al que se hubiera celebrado en su lugar aquella tarde.

El anonimato polémicamente ostentado en la exposición no se debe a ninguna mística de la inspiración, sino al gusto lúdico y sofisticado de la provocación y la experimentación artística, explícitamente teorizado en el catálogo como extrañamiento y protesta ante la decadencia del pensamiento y el embotamiento de la percepción; quiere ser la recuperación o, mejor dicho, el cumplimiento de la profecía de Andy Warhol en 1968: «En el futuro, todo el mundo será famoso durante quince minutos.»

Quizá sea un error que esta utopía del anonimato se disuelva con el final de la exposición. Si se ignorase la autoría de las obras, el juicio crítico sería mucho más libre y objetivo; no estaría vinculado a consideraciones o condicionamientos precedentes; incluso un genio puede escribir cosas insignificantes que no vale la pena leer, pero, si sabemos que tal página o tal obra es de un genio, nos vemos forzados a atribuirles un significado en realidad inexistente, y esto no vale sólo para los genios, sino para cualquier nombre que goce de cierta notoriedad. Sin nombre, la famosa *Mierda de artista* de hace años no despertaría ningún interés.

El anonimato pondría fin, por otra parte, a esa exacerbada vanidad que entre los artistas y los escritores termina desencadenando mezquindades y rivalidades, a menudo más indecorosas y humanamente insignificantes que las que envenenan otras categorías y asociaciones. Como en el caso de los (las) once que han expuesto en Frankfurt, el anonimato no obstaculizaría las diferencias de éxito y de ganancias; existirían siempre los best sellers, buenos y malos; los cuadros más o menos cotizados y las diferencias en los ingresos de sus productores.

Incluso sin nombres, es cierto, se aprendería rápidamente a distinguir una sigla de otra, según el estilo de uno u otro artista; a reconocer de un vistazo, con la inteligencia del amor, a un escritor o a un pintor favorito, el azul de Gauguin o la cálida vida de Saba, aunque tuviéramos que llamarlos el azul o la cálida vida de X. ¡Pero qué alivio poder ignorar que quien escribió *Por el camino de Swann* era también un sádico, o que el autor

de *Las verdes colinas de África* se jactaba de haber asesinado a prisioneros desarmados! Aun así, quedaría cierta amargura, un sentido de melancolía por el mundo, al saber que *El Código da Vinci* de X es mucho más leído que *Las confesiones de un italiano* de Z...

Corriere della Sera,
24 de abril de 2007

LITERATURA Y VENENO

Según Brecht, Baudelaire es un poeta pequeñoburgués cuyas palabras son como chaquetas usadas y renovadas; Tolstói, en cambio, pensaba que las sensaciones evocadas en su lírica no podían interesar a ningún hombre sano. Brecht, a su vez, es definido por Ionesco como un didáctico y estúpido creador de personajes de cartón piedra y por Döblin como un romántico anticuado. Beckett liquida a Proust con una única palabra, «patrañas», y Arno Schmidt, por su parte, etiqueta a Beckett como inútil epígono de Maeterlinck. Homero es aburrido para Voltaire y Joyce es mediocre para Benn, Lawrence, Virginia Woolf, Pound y muchos otros. Nabokov considera unas nulidades a Mann, Conrad, Cervantes, Camus, Eliot y Pound; según el expresionista alemán Albert Ehrenstein, la *Divina Comedia* es la obra escolar, cerebral, pesada y sádica de un poeta musical, pero monótono.

La lista podría alargarse hasta donde se quiera. *Los poetas insultan a los poetas* -como dice el título de una antología de tales injurias recogida en alemán por Joerg Drews- con un ensañamiento que difícilmente se encuentra en las acaloradas rivalidades que, como es obvio, existen también en otros campos, desde los políticos a los empresarios y los comerciantes. Los juicios de muchos grandes artistas sobre sus colegas revelan una singular cerrazón de juicio o una envidia rencorosa e infantil, incapaz de controlarse o de disimularse. El libro de Drews -pero no sólo éste- presenta la escena literaria (y la artística en general) como un territorio de mezquindades y de resentimientos que parece elevar a la enésima potencia las mezquindades y los resentimientos, la falta de amor, de generosidad y de liberalidad que se dan en todo consorcio humano, desde la familia, a la oficina, el mercado y el partido político.

Esta cicatera y sectaria negación del otro -que tan a menudo tuerce de envidia el gesto a escritores que, en situación diferente, incluso han pronunciado grandes palabras de humanidad- se justifica en ocasiones por la necesidad del artista de afirmar su visión y representación del mundo negando las diversas o antitéticas, que podrían contraponerse a la suya, poniéndola en dificultades o, al menos, en entredicho. Una gran obra clásica y armoniosa puede llevar a la crisis al autor de una gran obra fragmentaria y desmitificadora, poner en duda su legitimidad y, por tanto, empujarlo a rechazar esa obra clásica de manera sectaria, como también puede suceder lo contrario. En tal caso, el juicio es erróneo, pero su unilateralidad se fragua en un sufrimiento, en una exigencia creativa, que no lo justifican pero lo explican y le confieren una dignidad humana. Es evidente que Conrad o Hamsun se equivocaron al desacreditar a Dostoievski y a Ibsen, pero se comprende por qué necesitaron hacerlo.

Con más frecuencia, sin embargo, estos vilipendios endogámicos, dentro de la corporación, revelan un origen menos noble: un narcisismo exasperado, una celosa pretensión de ser el único dios creador al que adorar, y una penosa inseguridad, que considera todo homenaje rendido a otro como un hurto y un atentado contra la propia necesidad de ser amado y aceptado. En este sentido, los consumidores de arte -lectores, oyentes, espectadores- son mucho más libres y generosos (más poéticos) que los productores de las obras que admiran y aman, porque, en su sano politeísmo artístico, saben muy bien que amar a Mozart no significa quitarle nada a Beethoven y que se pueden y se deben amar a la vez a Brecht y a Baudelaire, a Proust y a Beckett. Como en la casa del Padre, según dicen las Escrituras, también en la casa del arte -de cualquier arte- existen muchas moradas y es lícito frecuentarlas y habitarlas todas sin ofender a ninguna.

Pero el poeta, que por una parte es mensajero y alto portador de humanidad, parece sucumbir muchas veces al más innoble de los pecados, la envidia: envidia que, a diferencia de los otros pecados capitales, no es el desorden de un impulso en sí mismo bueno (como la lujuria lo es del amor y del sexo, o la soberbia del respeto a uno mismo), sino que sólo es mal y negación, fastidio ante la alegría ajena que no nos quita nada y debería alegrarnos a todos, porque la existencia de *Anna Karénina* es un enriquecimiento incluso para quien escribió *Los Buddenbrook* o *El proceso*.

¿Se trata entonces del poeta no como hombre que quizá se equivoca aunque siempre con magnanimidad, sensual transgresor o prometeico rebelde, como lo quiere la retórica corriente, o más bien como pecador mezquino, miserable y envidioso? Los premios literarios, con sus batallas entre los candidatos, originan odios y bajezas que, comparados con las luchas políticas y económicas, incluso criminales, muestran un calibre más

peligroso pero más digno de respeto. El narcisismo de los artistas se revela a menudo inhumano y miserable, como bien sabía Thomas Mann; no es casualidad que, entre los hijos de los grandes, los más infelices y dañados en su propia persona sean a menudo los hijos de muchos artistas, evidentemente descuidados por sus padres no por meras exigencias de trabajo (como en el caso de los políticos, empresarios o marinos, siempre de viaje y poco en casa, pero no por ello despegados de su familia), sino por un frecuente y sustancial desinterés afectivo de los padres dedicados a las Musas.

La intolerancia del artista -incluso alabado- ante los elogios que se le rinden a un colega suyo, revela hasta qué punto el artista, tanto o más que otros, está obsesionado por el mecanismo de la competencia y por el temor de que cualquier éxito de una obra ajena vaya en detrimento de la suya. No por casualidad, los insultos literarios más ácidos van dirigidos a colegas contemporáneos activos en el mercado del espíritu y del dinero. Hace años, un escritor que yo apreciaba y sobre el que había escrito con entusiasmo, se ofendió profundamente conmigo porque yo también había escrito, con pasión, sobre otro escritor, y me dijo abiertamente que, en la ciudad en la que vivía, solamente había sitio para un escritor, no para dos, y que mi artículo de elogio al otro, por tanto, lo había perjudicado.

Esta anécdota no es más que un ejemplo de los muchos, demasiados, que se podrían citar. Quizá uno de los muchos aspectos del *mysterium iniquitatis* que citan las Escrituras es también la repetida y desconcertante contradicción ante la cual nos pone el arte y los artistas. Por un lado, debemos a sus creaciones revelaciones altísimas de humanidad, que nos hacen no sólo comprender intelectualmente sino vivir concretamente, casi físicamente, los sentimientos, las decisiones, los valores de la existencia; gracias a ellas sabemos de verdad lo que es el amor, el coraje, la fidelidad, la bondad, la pasión erótica, la piedad, el delirio, el miedo, la traición, la infamia, la exigencia de justicia y de verdad, la búsqueda o el rechazo de Dios. Por otro lado, el artista, casi como si un dios le hubiese invadido y hablase a través de él, como dice el mito, es uno de los primeros en olvidar o en violar esa humanidad que ha hecho descubrir a los otros.

Goethe escribe la tragedia de Margarita y luego vota a favor de condenar a muerte a una muchacha que tuvo un destino análogo; en *Muerte a crédito*, Céline presenta, de forma genial, el antisemitismo como una tosca imbecilidad, pero más tarde, paradójicamente, lo hará suyo; la lista, también en este caso, es larga. Nos gusta considerar a los escritores guardianes de lo universal-humano, que la política viola a menudo, pero, por ejemplo, en la guerra que disgregó a Yugoslavia fueron muchos los escritores que incitaron al más salvaje odio nacionalista. Ni Pirandello, que se adhiere al fascismo inmediatamente después del asesinato de Matteotti; ni los escritores franceses que viajan a Moscú para asistir devotamente a la «Misa roja», o a las ejecuciones estalinistas de muchos de sus compañeros comunistas acusados de desviacionismo, son un ejemplo de humanidad recomendable.

Platón sabía que sólo la divina manía del arte expresa la esencia de la vida y de la verdad vivida, pero expulsaba a los poetas de su Estado ideal. Esa condena es injusta, potencialmente totalitaria, y debe rechazarse pero, de tanto en tanto, conviene volver a ella, a la verdad que, escarbando, contiene. La poesía no está llamada a subordinar la existencia a su significado más alto que la trasciende, como hace la filosofía. La manía -recuerda Livio Garzanti en su fascinante *Amar a Platón*- «produce sueños que la razón, cuando se despierta, debe interpretar». La poesía está llamada a contar la verdad de la existencia, por primitiva, imperfecta y cruel que sea; a hablar del contradictorio corazón del hombre, en el que hay magnanimidad, pero también bajeza, vanidad y maldad. El arte ilumina a fondo estas contradicciones y para hacerlo está obligado -o simplemente llevado- a identificarse con ellas, incluso con las peores; a imitar esa realidad mundana que para Platón ya es mimesis engañosa de lo verdadero, por lo que, entonces, la poesía es mimesis al cuadrado. Así pues, doblemente falaz pero también necesaria para la verdad, porque revela ese mundo de sombras que el hombre ve en la caverna platónica y que sólo son sombras ilusorias, pero, en cuanto tales, compañeras de toda la existencia humana. El yo poético mismo se siente inseguro como una sombra.

El alma del hombre, se dice en el *Fedro*, es transportada hacia lo alto y lo verdadero por un caballo y arrastrado hacia lo bajo de sus propias miserias por otro. Quizá la función del arte, a diferencia de la filosofía o de la religión, es la de narrar y representar lo que sucede al caballo que nos lleva hacia abajo, o mejor dicho, lo que nos sucede a nosotros cuando soltamos las bridas y lo seguimos, no sólo en desordenadas pero fuertes pasiones, sino también en vanos rencores, también en las envidias que testimonian esos insultos entre poetas, quizá inevitables en la debilidad humana. Lo que no quita que calificar de «burdo» al *Quijote*, como lo hace Nabokov, siga siendo un clamoroso patinazo.

LOS DOGMAS DE LA CIENCIA

Sobre el caso Majorana aparecen verdades continuamente, como explicaba Dino Messina en un incisivo artículo del *Corriere*, deteniéndose en la más reciente de estas reconstrucciones y conjeturas, el ensayo de Paolo Simoncelli, *Entre ciencias y letras*, que se suma a la nutrida serie de libros dedicados al genial físico y a su misteriosa desaparición; por citar sólo algunos de estos libros: *Ettore Majorana. Un día de marzo* de Bruno Russo, *El caso Majorana* de Erasmo Recami y otros, entre los cuales el más célebre sigue siendo el ensayo-novela *La desaparición de Majorana* de Leonardo Sciascia.

Estas verdades son sólo deducciones; no ayudan -no pueden ayudar, en ausencia de nuevos datos de hecho- a saber qué le sucedió realmente al inquieto y brillante científico desvanecido en la nada una noche de marzo de 1938. El texto más representativo es, sin duda, el de Sciascia, no porque sea el más fiable desde el punto de vista de la realidad, sino porque es el que se abandona más decididamente al derecho a la invención fantástica, a la metáfora; al derecho de los poetas (citando un antiguo dicho griego) a decir mentiras, las cuales a otro nivel, distinto al de los meros hechos, pueden expresar verdades existenciales.

Pero si sobre la desaparición de Majorana y sobre sus motivos no se proporciona -al menos con los conocimientos de que disponemos- la historia, sí puede proporcionar la historia de otro aspecto del trágico suceso de Majorana, que nos interesa y nos afecta aún más que su enigmático destino, porque revela una verdad histórica de nuestra cultura, de nuestro tiempo. Es lo que ha hecho, en un magnífico libro, Roberto Finzi, sin pretensiones de investigar o de imaginar mejor que otros lo que pudo suceder en aquella noche del 25 al 26 de marzo de 1938 en la que Majorana se volatilizó, pero con la capacidad de destacar un inquietante fenómeno de nuestra cultura, que el caso Majorana ha puesto en evidencia, *Ettore Majorana. Una investigación histórica*.

Quizá no sabremos nunca si Majorana decidió quitarse de en medio, turbado por la perspectiva de participar en la preparación de algo terrible como la bomba atómica, o porque se encontraba abatido por otras cuestiones más modestas y mezquinas relacionadas con la universidad. Pero una cosa es segura: en un determinado momento, el gran físico puso en cuestión el sentido de aquello que él y sus geniales amigos y colegas estaban haciendo, el significado del camino que la ciencia, ya sea por mérito o por culpa suya, estaba emprendiendo.

Ante tal crítica, la comunidad científica -la extraordinaria comunidad científica de amigos y colegas, que admiran su grandeza- reacciona con una totalitaria y dogmática cerrazón ideológica. La ciencia, que está cambiando el mundo y viviendo un período excepcionalmente creativo, no puede admitir que se ponga en duda el sentido de su actividad y de sus descubrimientos, que se someta a discusión no unos u otros resultados o experimentos, sino lo que esto último significa en la vida del hombre.

Si planteara estas preguntas heréticas una persona cualquiera, incluso un gran escritor pero ayuno de ciencia, se le ignora y se le compadece como a un aficionado que no sabe de lo que está hablando. Pero si quien duda del camino -del sentido del camino- de la ciencia es un grandísimo científico que contribuyó como pocos al desarrollo científico de su época, no se le puede ignorar o compadecer con suficiencia. Con todo, justamente porque su denuncia es así de perturbadora, hay que neutralizarlo y entonces se dice que está un poco -o muy- loco o que sufre crisis místicas y religiosas, lo que según la mentalidad de algunos científicos mediocres (muy distintos de los grandes científicos, que precisamente a partir del descubrimiento de algunas verdades han obtenido un sentido más profundo del misterio) es la misma cosa.

Alguien extravagante, también genial, puede decir lo que quiera, sin que se esté obligado a escuchar sus razones. Así es el exilio, el ostracismo que sufrió Majorana; más significativo, por el espíritu de nuestra época, que su muerte o que su retiro a un convento imaginado por Sciascia. Desde este punto de vista, el volumen de Finzi pone en evidencia una actitud de la ciencia irracional y anticientífica. Naturalmente esta intolerancia de los científicos está justificada en parte por el hecho de que ellos se sientan, justamente, asediados en un Fuerte Apache de la razón, rodeado y agredido por los ignorantes y miserables ataques del irracionalismo cada vez más difundido y, probablemente, ya en marcha en los tiempos de Majorana; por aquel tosco culto del falso misterio de feria, de lo paranormal, del ocultismo que nos ahoga cada vez más; de los horóscopos tomados por

observatorios astronómicos, de las Vírgenes de yeso que lloran ofendiendo el sentido de la mujer llena de gracia que aceptó una maternidad escandalosa, del culto de los parapsicólogos y de los milagros de barraca, que ultrajan a partes iguales a ciencia, razón y fe.

Esta pacotilla falsamente mística, este griterío de embaucadores y embaucados no debería, de todos modos, turbar a la ciencia, que es búsqueda de la verdad y por consiguiente debe aceptar las críticas fundadas e incluso formularse constantemente preguntas y dudas sobre el sentido de su proceder. Cuando otro gran físico de aquel magnífico grupo de via Panisperna, Rasetti, decidió no participar en el proyecto Manhattan -en la preparación de la bomba atómica-, los amigos, esos otros grandes científicos, recuerda Finzi, lo calificaron de «raro». Ni el Galileo de Brecht ni tampoco el auténtico Galileo habrían considerado científicamente correcta esta reacción.

Corriere della Sera,
12 de febrero de 2007

COMO UN PUÑETAZO

Kafka decía que un libro debe golpear como un puñetazo, sacudir con violencia al lector y su habitual visión de las cosas. Recibir un puñetazo no es agradable; según Kafka, la auténtica literatura debe contener -además del juego, el placer, el gusto por el mundo y por su reinvención- también algo desagradable, algo irritante que desconcierte y produzca malestar.

Pocos libros saben arreglárselas con este aspecto desagradable, a veces insoportable, de la vida que es una de sus verdades y no puede ser eludida o suavizada. Son esos libros que obligan al lector a atravesar los desiertos de la existencia, sin llevarlo de la mano y sin ayudarlo a esquivar las arenas movedizas -como hace la literatura bien intencionada y tranquilizadora-, sino obligándolo a recorrer el mismo camino que el escritor y empantanarse en la angustia y en el fango de ese camino, en vez de ofrecerle un balcón panorámico desde el que pueda admirar tranquilamente los infiernos y los abismos, sin sentirse amenazado o engullido.

Uno de estos libros, por ejemplo, es *Auto de fe* de Canetti, que no es nada condescendiente con el lector sino que lo golpea en el estómago, lo sitúa cara a cara con el delirio del mundo y del pensamiento; no dice que la realidad sea convulsa y deforme, sino que transforma la visión del que lee y lo induce a verla transformada a través de sus propios ojos, como las imágenes de una película cuando el espectador las contempla sentado a pocos centímetros de la pantalla. Por ello, es un libro que -como todos los grandes libros desagradables- se puede amar profundamente, reconociendo su insoportable pero cegadora grandeza, o por el contrario, rechazarlo en su conjunto, pero no se puede apreciar moderadamente; se lo considera una obra de arte o un fracaso, jamás un buen libro medio. Salvando las distancias, otro gran libro desagradable es *El secreto* del Anónimo Triestino, que transmite con conmovedora intensidad el encanto de la perdición amorosa, pero no ahorra nada de la mezquindad y las miserias de la vida, por lo que el lector termina mirando con la pasión pero también con la acritud del nostálgico y hastiado narrador.

Emily Brontë escribió una desgarradora obra maestra del desagrado, antipática y poéticamente irresistible, *Cumbres borrascosas*. La desagradable violencia de la vida, el brutal abuso de los fuertes, la ciega potencia de la pasión indiferente a todo sentimiento de humanidad, la cruel e insensible aniquilación de los débiles -en otras palabras, la amoralidad de la vida, absolutamente ajena al bien y al mal- se narran con una estremecedora imparcialidad épica, que es el sello de los grandes narradores. Tal objetividad tiene también una importante función moral, porque saca a la luz la crueldad y la injusticia, inexorablemente victoriosas, mucho más de cuanto podría hacerlo una apasionada y explícita denuncia. Son las mujeres, sobre todo -piénsese por ejemplo en la *Autobiografía de mi madre*, de Jamaica Kincaid-, quienes expresan, en virtud de la sombra en la que han vivido, el malestar de la existencia.

Como todos los grandes libros, *Cumbres borrascosas* obliga al lector a regresar a la ingenuidad de la adolescencia, a desear el castigo de Heathcliff, el endiablado protagonista. De vez en cuando, uno se siente violentamente tentado a apartar el libro que nos hace ver que el sol brilla indiferente sobre justos y pecadores, sobre verdugos igual que sobre las víctimas de Auschwitz, y que los débiles humillados y ultrajados parecen sin dejar huella y perdiendo en ocasiones hasta la dignidad. Pero no es posible dejar de leer ese gran libro hasta el final, aunque al cerrarlo no se pueda evitar sentir el alivio de volver a historias y pensamientos menos turbadores.

El libro en cuestión no sería grande si no fuese desagradable, si dorase la píldora, si no mostrase con tal inclemencia -irritando y removiendo la sensibilidad del lector- la desordenada madeja de pasión, brutalidad, aridez, maldad y oscuro sufrimiento sin posibilidad de redención que puede ser la vida. Naturalmente, el que sea desagradable no basta para que un libro sea grande y existen muchos escritores, como Sterne o Nievo, que saben hablar de las sombras y de los abismos conservando intactas la amabilidad y la seducción. A Dostoievski le resultaban familiares el mal y la infamia, pero no era desagradable, porque incluso en las tinieblas más espesas se advierten, al menos como una ineludible exigencia, caridad y redención.

Es difícil ser un escritor realmente desagradable. Muchos lo intentan y lo ostentan, incluso por justa reacción a tanto consuelo a buen precio que se ofrece continuamente, pero terminan por revelarse como buenos chicos, ansiosos por mostrarse provocadores, irritantes y rebeldes, pero irremediabilmente buenos y

acomodados.

Desde que Gide dijo que con los buenos sentimientos no se hace literatura, numerosos escritores se esfuerzan en escandalizar exhibiendo sentimientos que se pretenden inaceptables, festejando transgresiones pecaminosas, enfatizando en sus páginas brutalidad y violencia, desobedeciendo normas y prohibiciones. El mal parece seducir más que el bien, del mismo modo que resulta más halagador fanfarronear por las malas notas en conducta de la escuela. Pero el mal exaltado por varios escritores, a los que les gustaría ser inmorales, es con frecuencia inocuo como el griterío en la escuela, es decir, no es el mal en absoluto. Si se quiere ensalzar el mal -mejor aún, con la retórica de las mayúsculas tan apreciada por las banalidades iconoclastas, el Mal- hay que tener el valor de aprobar la bomba atómica de Hiroshima sin tener en cuenta sus víctimas, el valor de admirar a los traficantes de armas que desencadenan guerras y masacres sólo por sus beneficios económicos, de alabar el linchamiento de un desgraciado cuyo color de piel es distinto y de apreciar las represiones de los falsos moralistas puritanos, porque también ellos, como instrumentos de abuso y de violencia, son el mal. Si, por el contrario, se condenan todas estas cosas, significa que se respetan unas determinadas jerarquías de valores y de sentimientos morales -lo que honra a quien los profesa y los experimenta-, pero es necesario, por eso precisamente, saber que no se forma parte de los diabólicos apóstoles de la transgresión y del mal, sino de los moralistas y de las personas de buenos sentimientos.

Muchos libros ostentosamente profanadores no consiguen ser de verdad desagradables -irritar, ofender, empujar, desgarrar- porque su provocación es la máscara, demasiado transparente, de sentimientos noblemente humanos y las faltas de control exhibidas son sólo simpáticas e inofensivas licencias goliardescas. Todo esto es motivo de orgullo para la humanidad de sus autores, porque es algo bueno que no haya muchas personas semejantes a Mengele o a los mafiosos que asesinan frente a los niños. Muchas veces, la literatura explícitamente transgresora está animada, muy en el fondo, por sentimientos tan buenos como para no poder enfrentarse con lo despiadado y lo cruel, tan frecuentes y tan frecuentemente triunfantes en la existencia. Leer a Genet no es irritante, porque las vicisitudes de sus vagabundos, aunque sórdidas e ilícitas, están rodeadas por un *pathos* sentimental que, aparte de la incisiva fuerza poética, no es menos cálido, a su manera, que el de *Sin familia* o de otras novelas conmovedoras del siglo XIX, y transmite un sentimiento de piedad y humanidad que resulta siempre «bueno» y consolador, un sentimiento que, intencionadamente, falta en *Cumbres borrascosas*, y que por ello es un libro mucho más terrible.

Esa terribilidad extremadamente desagradable es una defensa de lo humano, porque mirar a la Medusa de frente es la única posibilidad de presentar resistencia.

Corriere della Sera,
22 de agosto de 1998

LITERATURA Y COMPROMISO: EL FRÍO CORAZÓN DE LOS ESCRITORES

Platón, en un famoso capítulo de *La República*, excluye a los poetas -sobre todo a los más grandes como Homero y los trágicos, que tanto le gustaban- de su Estado ideal y de la formación espiritual del ciudadano ideal de este utópico Estado. Sólo admite la poesía «dórica», ese arte severo que llama a la virtud y, si fuera necesario, a la batalla, que forja la moralidad y los valores patrióticos, sociales y civiles; con terminología actual, podríamos decir que permite sólo la literatura comprometida. Esta sentencia platónica es inaceptable y él mismo, autor entre otras cosas de tragedias aunque fuera para después destruirlas, lo sabía mejor que nadie, hasta tal punto que celebra en el *Ion* la poesía como divina manía, inspiración que contiene en sí misma, en los abismos y en el vuelo de la fantasía y del sentimiento, el propio origen y el propio sentido.

La expulsión platónica de los poetas de *La República* es obviamente inaceptable, porque significaría totalitarismo, poder absoluto de un Estado que no tolera expresiones distintas a las de su escala de valores y violenta al individuo y su derecho a la diversidad. Pero para rechazar la condena platónica hay que hacer cuentas con ella y con su verdad, aunque ésta sea peligrosa y retorcida, ya que, si la ignoramos, sería imposible hacer justicia a la literatura, captar su seducción y su ambigüedad y, en consecuencia, el significado que tiene en la vida de los hombres, sean éstos ciudadanos responsables, vagabundos clandestinos o naufragos de la existencia a merced de sus demonios y sus locuras.

La literatura -escribió Orhan Pamuk en el *Corriere*, polemizando con la politización del arte- no es juicio moral, sino identificación con un personaje, con su modo de ser (generoso o malvado), con su fe, su pasión, su violencia o su delirio. La literatura no juzga ni pone notas de conducta a la vida, que discurre más allá o más acá del bien y del mal; se representa una rosa, sabe -como decía un jesuita y gran poeta místico alemán del siglo XVII, Angelus Silesius- que la rosa no tiene por qué y florece porque florece. Pero identificarse con la vida implica identificarse con todos sus aspectos y, por tanto, no sólo con la primavera en flor sino también con los terremotos y, en lo referente a los hombres, no sólo con sus amores y sus sueños, sino también con el mal que infligen a los otros, las injusticias que comenten, las guerras que desencadenan. Narrar la existencia de un traficante de órganos que se los arranca a los niños de las *favelas* conlleva -para un escritor auténtico, que no es un moralista- cierta identificación que, a su vez, es desconcertante. Si el arte es belleza, esta última no siempre implica, como debería ser según Platón, la aparición del Bien y de la Verdad.

Platón teme que el arte, precisamente porque debe prescindir de los juicios morales, pueda convertirse en cómplice de la injusticia y de la violencia que reinan en el mundo; intuye que el individuo, dando voz a los propios sentimientos, termina a menudo coqueteando con el propio egoísmo, para reflejar complacido las miserias, las contradicciones y, en ocasiones, la banalidad de su estado de ánimo y para idolatrar la perfección de su obra en detrimento de lo humano; si representa conmovido un incendio, un poeta corre el riesgo de conmoverse más por las admirables rimas con las que describe las víctimas entre las llamas, que por el sufrimiento real de tales víctimas. Los poetas exhiben con frecuencia grandes sentimientos, pero éstos -dice un verso de Miłosz, gran poeta- tienen frecuentemente un corazón frío, aunque den a entender lo contrario; en primer lugar, se tienen a sí mismos.

La llamada literatura comprometida considera, sin embargo, que también es su deber -sobre todo para algunos- ayudar a las víctimas de ese incendio, contribuir a cambiar el mundo y no sólo representarlo. Un compromiso moral y por consiguiente inevitablemente político, en cuanto que la política es (o debería ser) la necesaria capacidad de ver -y de aliviar- no sólo las necesidades del individuo concreto al que conocemos y queremos, sino también las de muchos otros individuos a los que no conocemos personalmente, que se encuentran en situaciones análogas y a los que quieren otros, ni más ni menos importantes que nosotros. Una obra literaria, aunque nazca de una irrepetible situación individual, se dirige a todos y, por tanto, si contiene un mensaje moral, este último se hace también político, porque entra a formar parte de la vida, de los pensamientos, de los sentimientos de la *polis*, de la comunidad.

La democracia, tan escarnecida como una abstracción ideológica por el pensamiento reaccionario, es, en

realidad, la fantástica capacidad de comprender y sentir que millones de personas que no conocemos -y por las que, obviamente, no podemos profesar ningún tipo de afecto o pasión- son tan reales y concretas como nosotros, hechos de carne y hueso, como nosotros y nuestros amigos. En este sentido, cada novela, prescindiendo de la ideología del autor, es democrática, porque se pone en el lugar y en la piel de los otros.

Pero el compromiso no atañe a los escritores o a los artistas sólo en cuanto tales, ni tampoco les incumbe a ellos más que a los de otras categorías. Los deberes elementales hacia los otros conciernen a todo hombre; ser leales, solidarios, sinceros, fieles debe ser fundamento de toda existencia. Los escritores y los artistas no forman un clero laico que administra espiritualmente a la humanidad ni entienden la vida y la política necesariamente mejor que los demás. Muchos de los más grandes escritores del siglo XX fueron fascistas, nazis, comunistas que idolatraban a Stalin; continuamos apreciándolos, comprendiendo el tortuoso y, en muchas ocasiones, doloroso recorrido que les ha llevado a identificarse con la enfermedad, a la que toman por remedio, y también percibimos en ellos una profunda humanidad que su aberración ideológica no ha conseguido eliminar, pero de política entendían menos que millones de sus desconocidos contemporáneos. La responsabilidad hacia el mundo concierne a todas las personas, a su relación con los demás, afecta a su vida y a su trabajo, y no importa que sea abogado, escritor o barbero.

La novela, ha dicho recientemente Doris Lessing, no debe ser un manifiesto político; el compromiso político, desde luego, no se acaba con la firma al pie de manifiestos que demasiado a menudo se parecen a una lista de inscritos en un club exclusivo. El gran Ernesto Sábato no se ha limitado a firmar proclamas contra la dictadura de los generales argentinos, sino que durante un largo período sacrificó su actividad de escritor por la búsqueda de los desaparecidos.

El escritor no es un responsable padre de familia, sino más bien un hijo rebelde que obedece a sus demonios; la literatura ama el juego, la libertad de inventar la vida como el barón de Münchhausen, la de volver la realidad ligera como un globo de colores que se escapa de la mano y se aleja. Reducir todo esto a una ideología, a una causa, a un deber, mata la literatura. «Ponerse al servicio de una causa -ha dicho Pamuk-, destruye la belleza de la literatura.»

Quizá es, sin embargo, el *modo* en que nos ponemos al servicio de una causa lo que destruye, potencia o incluso empuja a crear belleza.

Si ponerse al servicio de una causa se convierte en pasión, potencia fantástica que identifica -con razón o sin ella- esa causa con la vida, entonces también el compromiso puede hacerse poesía, inspiración, libertad imaginativa. Cuando Virgilio canta al imperio romano, Kipling al británico y Brecht al comunismo, hacen poesía; el catolicismo -vivido, no predicado- de Bernanos es inseparable de su épica; el desdén moral y el ideal imperial o metafísico de Dante crean momentos no inferiores a la conmovedora piedad por Paolo y Francesca. Si en el pasado era necesario contestar a la asfixiante presión política e ideológica sobre la literatura, hoy -como han observado Alberto Asor Rosa y Franco Cordelli- es más bien el vulgar o desorientado rechazo de la política lo que amenaza la visión del mundo e indirectamente también a la poesía, lo que puede apagar eso que Pierluigi Battista llamó en el *Corriere* «una pasión creativa inigualable en la era del desencanto» debida al «período militante e ideológico precedente». El eclipse del sol del futuro está acarreado el ocaso del sentido del futuro, de la esperanza del mundo.

Los grandes fundadores de religiones, de Jesús a Buda, anunciaron la verdad, pero para conseguir que los hombres la entendieran y la sintieran de forma concreta, necesitaron la literatura; contaron parábolas, en las que la verdad se encarna en la vida y se convierte en vida, y la doctrina se hace narración. Ésta es la auténtica dimensión moral -y, por consiguiente, el compromiso político- de la literatura que no predica, sino que muestra. Joseph Conrad no sermonea, pero, al leer sus historias, se entiende y se siente qué significa vivir con lealtad o con mentiras, con coraje o con miedo, con el buen combate o con la deserción. En este sentido -y sólo en este sentido- la literatura es una educación para lo humano, eficaz sólo si no se propone educar sino que lo hace de forma instintiva, con la representación de las cosas.

También la educación en sentido estricto es eficaz sólo si no predica, sino que muestra y hace sentir los valores. Mis padres no me dijeron nunca que no había que ser racista, ni tampoco me dijeron nunca que no se comía en el baño; simplemente, su modo de vivir, trabajar o divertirse hacía impensable que se pudiera ser racista o se comieran los espaguetis en el servicio. Si hubiesen tenido que decírmelo explícitamente, quizá habría sido ya demasiado tarde. La representación literaria es también juicio, pero implícito y siempre parte de la totalidad; en *Crimen y castigo*, Dostoievski consigue transmitirnos la desolación humana que induce a Raskolnikov al crimen y hacernos partícipes de su destino, pero nos hace entender también -y por tanto juzgar- la estúpida banalidad de las ideas que lo empujan a cometer el delito, así como el horror de este último.

La literatura es un continuo viaje entre la escritura diurna, en la que el autor lucha por sus propios valores y sus propios dioses, y la nocturna, en la que el escritor escucha y repite lo que le susurran sus demonios, los sosias que habitan en el fondo de su corazón, incluso cuando dicen cosas que contradicen sus propios valores. La literatura es también un descenso a los infiernos, a eso que Flaubert llamaba «la letrina del corazón».

Table of Contents

ALFABETOS

LIBROS DE LECTURA
ALCESTIS INDIA
RAMAS DE UN MISMO TRONCO
EL ALFABETO DEL MUNDO
EL ESTUPRO DE LA NADA
¿LA NOVELA SIN FAMILIA?
SÓLO SOY EL HERMANO
FELICIDAD
LA CÓLERA, NO SIEMPRE FUNESTA
SOBRE EL CORAJE
LA GUERRA, UNA EPOPEYA IMPOSIBLE
LA ÚLTIMA MIRADA
MELANCOLÍA Y MODERNIDAD
FILEMÓN, FALSARIO Y MÁRTIR
DESESPERACIÓN Y SOMBRA
ROBINSON Y LOS ROBINSONES
SCHILLER, GENIO CLÁSICO DE LA MODERNIDAD ANTICLÁSICA
SIEMPRE HACIA CASA
LA SOMBRA Y LA LLAMA
LA NIÑA ANTE EL ESPEJO
EL DÉFICIT DEL AMOR
EL TIEMPO NO ES DINERO. EL ANTICAPITALISMO EN LA LITERATURA AUSTRIACA
LÁTIGOS EN LA FAMILIA
LA FE DE LOS NIHILISTAS
SOLOGUB Y LA MEZQUINDAD DEL MAL
LAS ALEGRÍAS DEL DESCLASADO
PRAGA AL CUADRADO
FONTANE, LA VIEJA PRUSIA Y EL FUTURO
EL IDILIO DEL NORDLAND
PRETENDER VIVIR
CIUDAD Y MELANCOLÍA
VANGUARDIA Y METRÓPOLI
CONRAD: NACER ES CAER AL MAR
ENTRE LOS RADIOS DE LA RUEDA
ACTUALIDAD Y CLASICISMO DE BRECHT
LOS SANTOS QUE SE RÍEN DE DIOS
EL EPÍGONO PRECURSOR
EL CIRCO Y EL EXILIO
UNA ANTIPOLÍTICA DE ROSTRO HUMANO
LA IMPOTENCIA DEL PODER ABSOLUTO
UNA AURORA DE SANGRE
EL FARMACÉUTICO DE AUSCHWITZ
REGRESO DEL INFIERNO
EL MENTIROSO QUE DICE LA VERDAD
EN TIEMPOS DEL ECLIPSE
ERNESTO SÁBATO Y LAS DOS ESCRITURAS
ELOGIO DE LA LOCURA: PLAZA DE MAYO
EL ARTE DE LA AUSENCIA
APÓCRIFOS Y VERDAD
DESDE LA PROA DE UNA NAVE QUE SE HUNDE
GENIO Y MEZQUINA CONTRAFIGURA DE SÍ MISMO
EL COLOR DEL TRUENO
EL SUR DE LA LITERATURA
UN MUNDO QUE SE DESMORONA Y RESURGE
ZONA DE SOMBRA
TAMBIÉN EL MAR ESTÁ HERIDO DE MUERTE
DONDE MUEREN LAS METÁFORAS
«RESISTIR A CONTRACORRIENTE»

LAS MANOS DE PABLO VI
POETA Y CIENTÍFICO DE LOS EXTRAVÍOS
UN NARRADOR CLANDESTINO
LA ANTOLOGÍA OLVIDADA
LA GUERRA DE LOS ESTORNINOS
LECCIONES DE TINIEBLAS
LA NADA NO HACE DAÑO A NADIE
EL PASO VELOZ DE LA HISTORIA
VANGUARDIA, REVOLUCIÓN Y PUBLICIDAD
LITERATURA Y BEST SELLER
DIEZ COPIAS VENDIDAS
HOMERO DIGITAL
SI LA OBRA DE ARTE NO LLEVA FIRMA
LITERATURA Y VENENO
LOS DOGMAS DE LA CIENCIA
COMO UN PUÑETAZO
LITERATURA Y COMPROMISO: EL FRÍO CORAZÓN DE LOS ESCRITORES